

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo



**LA CONSTITUCIÓN MODERNA DE LA IMAGEN DE
SENTIDO POR MEDIO DEL DIBUJO: PARA UNA
DEFINICIÓN DEL DIBUJO CONTEMPORÁNEO COMO
IMAGEN DE SENTIDO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ricardo Horcajada González

Bajo la dirección del doctor

Cayetano Portellano Pérez

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-1882-5

LA CONSTITUCIÓN MODERNA DE LA IMAGEN DE SENTIDO POR MEDIO
DEL DIBUJO.

Para una definición del dibujo contemporáneo como imagen de sentido.

Tesis de Ricardo Horcajada González.
Director Cayetano Portellano.

Facultad de Bellas Artes Dpto. de Dibujo.

*Gracias a mi mama,
a mi bebe y a mi
director de tesis Cayetano.*

ÍNDICE

PREFACIO.

INTRODUCCIÓN

- 1.- Concepto de negentropía.
 - 2.- Iconosfera.
 - 3.- Jeroglífico, alegoría y metáfora.
- Estructura elemental del sistema negentrópico.

Primera parte.

JEROGLÍFICO.

1.-Definición.

1.1.- Evolución histórica.

- 1.1.1.- Definición del pictograma
Relación dibujo-escritura. Definición de la grafía.

1.2.- Definición jeroglífico moderno-jeroglífico antiguo.

- 1.2.1.- Origen.
 - 1.2.1.1.- Definición del epigrama.
Relación anaglifo-epigrama.
 - 1.2.1.2.- Definición del caligrama.
Evolución histórica y su
relación con las artes plásticas.
Relación imagen palabra en las vanguardias.
(Automatismo irracional como base de
esta relación.).
- 1.2.2.- Relación contenido-forma a partir de la estética hegeliana
en el ámbito epigramático.

2.- Origen del misterio en el dibujo.

2.1.- Diferenciación entre lo oculto, lo enigmático y lo misterioso como valores formales en el dibujo.

- 2.1.1.- Enigma como velo (neg)entrópico.
 - 2.1.1.1.- Procesos entrópicos de la imagen.
Proceso entrópico homogéneo.
Proceso entrópico heterogéneo.
Principio de usura.
 - 2.1.1.2.- Sistemas de ocultación. Procesos (neg)entrópicos
de la imagen. Ocultismo-enigma.

3.- Para una definición del misterio en el dibujo.

- 3.1.- El misterio como conciencia de lo-otro.
- 3.2.- Relación con el jeroglífico en el neoplatonismo florentino.
 - 3.2.1.- El conocimiento angélico.
 - 3.2.2.- La conciencia de lo-otro.
 - 3.2.2.1.- Relación del artista como hierofante y el furor divino.
(Origen y desarrollo de lo subjetivo en el dibujo.).

3.2.2.2.- Relación entre lo absurdo y lo irracional.

Definición de lo numinoso

3.2.2.3.- Aspecto racional del dibujo

4.- Notas

Segunda parte.

ALEGORÍA.

Relaciones entre alegoría, cuerpo y gesto.

5.- Breve resumen del origen etimológico de la alegoría en la antigüedad pagana.

5.1.- Etimología de *figura* con relación a *alegoría*.

5.2.- Evolución de la etimología griega en la cultura latina.

5.3.- Establecimiento definitivo de la relación entre *figura* y *alegoría* dentro del ámbito artístico.

6.- Aspecto “figural” de la profecía en la antigüedad cristiana.

6.1.- Tertuliano.

6.2.- Evolución a partir del siglo IV.

6.2.1.- Relación entre la figura alegórico poética y la figura como forma de profecía.

6.3.- Alegoría medieval.

7.- Evolución alegórica de la liturgia prerrenacentista.

7.1.- Origen de la exégesis alegórica litúrgica.

7.2.- Carácter de la liturgia occidental prerrenacentista.

7.3.- Definición del concepto y origen de su estudio.

7.4.- Origen y evolución alegórica.

7.4.1.- Hasta el siglo IV.

7.4.2.- A partir del siglo V.

7.4.3.- Liturgia bizantina.

7.4.3.1.- Diferencia entre cuadro e icono.

7.4.4.- A partir de los siglos VIII a X.

7.4.5.- Liturgia gótica.

8.- La alegoría renacentista.

8.1.- La *Iconología* de Ripa.

8.2.- La alegoría manierista.

8.2.1.- Origen y evolución de la idea de *concetto*.

9.- Anotaciones sobre la alegoría barroca a partir del dibujo español del siglo XVII.

9.1.- Estado de la alegoría en la España barroca.

9.2.- Escuela de Madrid.

9.3.- Escuela de Sevilla.

9.4.- Escuela de Valencia.

9.5.- Procesos gráficos barrocos.

9.6.- Alegoría barroca.

9.6.1.- Antinomia.

10.- Sobre la alegoría romántica.

10.1.- Símbolo frente a alegoría.

- 10.1.1.- Hegel.
- 10.1.2.- Goethe.
- 10.1.3.- Schelling.
- 10.1.4.- Meyer.
- 10.1.5.- Friedrich Ast.
- 10.1.6.- Humboldt.
- 10.1.7.- Creuzer.
- 11.- [Sobre la alegoría moderna.](#)
 - 11.1.- Restitución alegórica.
 - 11.2.- Alegoría moderna.
 - 11.3.- Alegoría vanguardista.
 - 11.4.- Procedimientos alegóricos contemporáneos.
- 12.- [Relaciones entre cuerpo y alegoría.](#)
 - 12.1.- Relación cuerpo-alegoría.
 - 12.1.1.- Breve introducción a la noción de cuerpo.
 - 12.1.1.1.- Cuerpo cristiano.
 - 12.1.1.2.- Cuerpo contemporáneo.
 - 12.1.2.- Modelos de relación entre cuerpo y alegoría.
 - 12.1.2.1.- Modos de relación entre cuerpo, dibujo y alegoría.
 - 12.2.- Sobre el gesto.
 - 12.2.1.- Relación entre cuerpo, gesto y dibujo.
- 13.- [Notas.](#)

[Tercera parte.](#)
[LA METÁFORA.](#)
[Estructura negentrópica.](#)

14.- [Introducción.](#)

- 15.- [Definición de la metáfora.](#)
 - 15.1.- [Aproximación a una definición metalingüística.](#)
 - 15.2.- [Teorías intralingüísticas.](#)
 - 15.2.1.- Teorías cognoscitivas.
 - 15.2.2.- Metáforas de la vida cotidiana.
 - 15.2.3.- Metáforas ontológicas.
 - 15.2.4.- Origen de la metáfora estructural.
 - 15.2.5.- Teorías pragmáticas.

- 16.- [La metáfora filosófica.](#)
 - 16.1.- [Concepciones de la metáfora en la filosofía.](#)
 - 16.1.1.- Hegel. La metáfora sistemática.
 - 16.1.2.- Nietzsche. La metafórica.
 - 16.1.3.- Bergson. La “nuance” y el órgano metafórico.
 - 16.1.4.- Paul de Man. El extracto metafórico del conocimiento.
 - 16.2.- [Posicionamiento filosófico contemporáneo ante la metáfora.](#)
 - 16.2.1.- Paul Ricoeur. La metáfora viva.
 - 16.2.1.1.- Sentido de la metáfora como excedente.
 - 16.2.1.2.- La metáfora viva.

- 16.2.1.3.- Icono e imagen. Momento icónico de la metáfora.
 - 16.2.2.- Jacques Derrida. La retirada de la metáfora.
 - 16.2.2.1.- La metáfora en el texto filosófico.
 - 16.2.2.2.- Metáfora histórica: sistema clásico de la filosofía.
 - 16.2.2.3.- Las dos autodestrucciones de la metáfora.
 - 16.2.2.4.- La retirada de la metáfora.
 - 17.- [La metáfora estética.](#)
 - 17.1.- [Heidegger. La metáfora como luz.](#)
 - 17.1.1.- La metáfora como lugar de la obra de arte.
 - 17.2.- [Ortega y Gasset. La metáfora como imagen.](#)
 - 17.2.1.- Objeto estético y orbe poético.
 - 17.2.2.- Imagen, objeto estético y metáfora.
 - 17.3.- [H.G. Gadamer.](#)
 - 17.3.1.- Razón de la metáfora estética.
 - 17.3.2.- Juego, metáfora y fiesta.
 - 18.- [La metáfora artística.](#)
 - 18.1.- [La imagen metafórica.](#)
 - 18.2.- [La metáfora plástica.](#)
 - 18.3.- [Lo literario de la metáfora plástica.](#)
 - 19.- [Notas.](#)
- [Cuarta parte.](#)
- [CONCLUSIÓN.](#)
- 20.- Sobre la imagen.
 - 21.- Sobre el sistema negentrópico.
 - 21.1.- Elementos básicos del sistema negentrópico.
 - 21.1.1.- Del conocimiento angélico del neoplatonismo florentino al órgano intuitivo de Bergson.
 - 21.1.2.- La conciencia de el-lo-otro.
 - 21.1.3.- Valor numinoso del misterio.
 - 21.1.4.- Razones del establecimiento de una relación entre ética y estética.

[ÍNDICES.](#)

[Índice de ilustraciones.](#)

[BIBLIOGRAFÍA.](#)

PREFACIO

Alumno de Perogrullo, no pretendo adoctrinar ni historiar, presento en este trabajo, a modo de manual de taller, los que para mí son elementos básicos en la configuración de cualquier imagen.

Dada la situación contemporánea en la que se encuentra la creación artística, como lugar de cruce donde se entrelazan los diferentes planos constitutivos de la realidad; los autores de imágenes, en nuestro caso de imágenes icónicas por más que pretendan ser conceptuales, tienen la difícil labor de sintetizar y seleccionar entre un sinfín de códigos los más acertados para la construcción del plano de realidad perteneciente al conjunto de imágenes que a su vez sirven de referencia.

En este estudio no existe ninguna intención doctrinaria, ni filosófica ni histórica, sólo nos mueve el deseo de realizar una síntesis, a grandes rasgos dada la amplitud de lo propuesto, de un conjunto de fórmulas elementales para la elaboración y posterior supervivencia de una imagen icónica. Es este, en cierto modo, un manual del tipo de los que antaño se confeccionaban para la preparación de materiales o de aquellas colecciones de sermones redactados por famosos oradores que servían de muestra a los jóvenes párrocos.

Mueve la realización de este estudio sobre los principios negentrópicos aplicados a la imagen, y en concreto al dibujo, un único afán ético: el de la lealtad y el compromiso que adquiere el que se dedica a la creación de cierto tipo de imágenes. Este compromiso toma nuevos caracteres en la actualidad dada la amplitud adquirida por la iconosfera y, con ello, la relativización de las formas tradicionales así como la densificación de nuevos códigos.

No habrá, probablemente, en todo el texto que sigue a continuación, nada nuevo en particular. Las ideas que se toman son en general de dominio común entre los que se dedican a cualquier manifestación icónica, sin embargo sí existe toda una urdimbre que se ha pretendido confeccionar a partir de la puesta al día de esas ideas, por lo común, muy anquilosadas o muy centradas en ciertos códigos que parecían incommunicables entre ellos.

Uno de los principios que nos muestra la progresiva ampliación de la iconosfera es la manera en que toda nuestra realidad ha sido relativizada. Esta relativización genera un entretejido de códigos que aligeran y vanalizan el resultado final que producen ellos mismos. Se provoca a su vez que la capacidad de configuración de imágenes quede arrogada en círculos o estamentos que nada tienen que ver con los principios necesarios por los que nosotros necesitamos de la creación de esas imágenes. Porque así es; el que aspectos del ser humano como lo artístico, lo poético o lo religioso no hayan desaparecido en la era de la revolución tecnológica sólo es debido a la necesidad de codificación de un conjunto de experiencias que sólo pueden ser dichas por medio de esos códigos y que no han variado a lo largo del tiempo. No hablamos de una manera superficial de sentimientos o simpatías, sino de posicionamientos vitales que todos tenemos en común. Este tipo de posicionamiento viene dado en muy diferentes formas y

cada una de ellas posee un código o manera de decirse propio y único. Una de las mayores “genialidades” en la creación de imágenes es la de encontrar el código, y su uso, más adecuado a la representación de la experiencia que a sido vivida o pensada anteriormente. No estamos hablando de los arquetipos jungianos sino de esos sentimientos atávicos que pese a ser comunes a todos cada uno experimentamos de forma diferente pero igual.

Esto nos obliga a la redefinición del que elabora dichas imágenes icónicas no ya como pintor, escultor, cineasta, fotógrafo, dibujante, instalador, grabador o lo que sea, sino como pensador o intelectual. Pero ni siquiera esta definición, aceptada ya desde hace mucho, se ciñe a la realidad. Aquel que se maneja con la totalidad de los códigos que en la realidad existen, otros los llaman lenguajes, y que no sólo eso sino que debe echarse a la espalda la historicidad autoreferente que a cada uno de ellos pertenece, está más allá de lo que tradicionalmente hemos entendido por intelectual u hombre de pensamiento. Este término, que por norma sólo es aplicable a escritores, queda corto en tanto que no es ya el lenguaje el principal mecanismo abstracto capaz de hacer entender a alguien una experiencia o una idea. Más bien al contrario, dentro de las nuevas tecnologías la elaboración de nuevos lenguajes hace de la programación casi un lenguaje esotérico o cabalístico. A su vez este tipo de lenguaje adquiere su valor primitivo en tanto que mecanismo de lo mágico para la ejecución de un deseo. Siendo de este modo cómo el lenguaje va quedando subordinado a un conjunto de ideas abstractas de difícil expresión mediante él mismo. Situándonos ante un futuro cada vez menos abstracto en tanto que las ideas serán comunicadas mediante actos-códigos ejecutables o mediante imágenes. Por lo tanto, la responsabilidad de la creación de las nuevas imágenes, que nos son imprescindibles para la existencia, recae sobre el conjunto de personas que de un modo u otro están ligadas a esta actividad, yendo desde el hacker ciberpunk que lo hace como medio de protesta al virtuoso del temple a la caseína que trascendentaliza hasta la última pincelada. Queda así derogada la supremacía del intelectual de las palabras en beneficio de todos aquellos a los que no les importa el código ni el medio en que representar sus experiencias.

Nuestra elección del dibujo, entre todos los códigos posibles, se basa en esta idea. Siendo uno de los procedimientos más elementales y sencillos se convierte en el principal lenguaje ético. Esto es debido al difícil acceso que la mayor parte de la sociedad tiene a las nuevas tecnologías, el estatuto prioritario de la pintura o la escultura en tanto que es necesario la elaboración de grandes cuadros o estatuas para una mínima repercusión, el carácter museístico de las instalaciones y las performances, la vanalización que en general ha ido adquiriendo el medio fotográfico durante los últimos años, la pedantería fagotizadora del cine o el constante rumor desabrido de todo el ámbito intelectual ligado a la escritura; convirtiendo así el dibujo en ese tipo de actividad intrascendente, ligada al juego y por ello al rito, donde cada uno se explica sin mentiras que lo mediaticen.

No existe una jerarquía en los códigos dado el nivel de relativización de los mismos y no queda el dibujo exento de ciertos extravíos malintencionados, sobre todo últimamente, provocados precisamente por su sencillez que lo hacen tan maleable que puede ser útil para cualquier cosa.

El fin de este estudio es presentar las formas elementales en que una imagen debe ser construida para su supervivencia en la iconosfera. El modo en que están presentados estos elementos es tangencial dado que cualquier aproximación directa

oscurece sus mecanismos de aplicación. De este estudio se deriva la posición ocupada por aquellos que se dedican a la construcción de imágenes.

El dibujo, como el lenguaje oral, es la actividad más sencilla que existe: *Para eso se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, (...), para que atestigüe lo que es...* Hölderlin.

Alcalá de Henares. Mayo de 2000.

INTRODUCCIÓN.

Nuestra introducción se va a centrar en la explicitación y argumentación de ciertos conceptos básicos del texto que estando lo suficientemente desarrollados en él conviene aclarar desde un principio. Estos son básicamente dos, el concepto de negentropía desarrollado desde las ideas de Gillo Dorfles sobre la obsolescencia y el concepto de iconosfera fundamentado en el pensamiento de Teilhard De Chardin.

De estos dos conceptos puramente formales se derivan del conjunto de aspectos relativos a lo ético y lo literario. Como hemos ido diciendo en el prefacio la construcción de imágenes no queda reducida al escueto grupo de artistas intelectuales que por convención social toman posesión de un ámbito vital que es imprescindible en la existencia de cualquiera de nosotros. La configuración de una imagen tiene ante todo un aspecto vital, de necesidad, es un vehículo que nos permite digerir e incorporar a una experiencia o una idea. Dicha experiencia o idea nos colocan en el mundo de una determinada manera.

Por otro lado justifiaremos nuestra división del trabajo en tres partes, el jeroglífico o elaboración del concepto de misterio como lo numinoso; la alegoría y sus relaciones con el cuerpo y el gesto como la parte más física de la manifestación de la imagen; y por último, la metáfora o la elaboración práctica de una estructura negentrópica. Esta división pretende poner a la vista tres construcciones abstractas de carácter formal.

El aspecto formal les confiere una estructura que las lleva desde lo conceptual o abstracto a lo material. Es en este ir hacia lo material, en este hacerse, donde adquieren el resto de los valores tanto ontológicos como literarios o axiológicos. De esta manera, al ejecutarse o hacerse-material, atraviesan los diferentes estratos en que se constituye la iconosfera enriqueciéndose semánticamente.

Este enriquecimiento no sólo abarca lo semántico en términos lingüísticos, sino que se desarrolla en aspectos mayormente ontológicos como la relación con el-lo otro, éticos como los derivados de los procesos de selección de las referencias constitutivas de la imagen, religiosos como esos procesos abstractos en que se provoca la contemplación activa, etc.

Esto nos muestra la iconosfera como un entretejido, tanto vertical como horizontal, que permite la relación infinita de los componentes pertenecientes a los más diferenciados códigos de muy dispares disciplinas. Como se dice en el texto, aquellos que van de la estética del peluchismo de Susy Gómez y que emplean una codificación a medio camino entre lo infantil y la multinacional juguetera a ese lenguaje de Sterling que nos habla sobre la producción de bienes nanotecnológicos y su relación veterotestamentaria. Ambas formas de codificación de la imagen presentan una posición ética derivada de su pertenencia al primer mundo lo que no universaliza sus argumentos y que nos presenta la absoluta relativización de cualquier planteamiento. Teniendo presente esta duda provocada por la relativización es lógico que nos acucie la necesidad de conocer el valor que nuestras imágenes, aquellas con las que nos desenvolvemos en el mundo y que nos permiten una existencia, poseen realmente. Y no sólo esto, sino el conjunto de campos, ámbitos o contextos en que el sentido de dicha imagen es válido. Una vez que conozcamos esto habremos delimitado el territorio en que la creación de

imágenes tiene sentido y en qué modo pasa dicho sentido de ese ámbito restringido al resto de nuestra existencia.

1.- Concepto de Negentropía.

El origen de esta palabra pertenece a los diarios de Salvador Dalí en los cuales, en un arrebatado escribe : *¡¡ Viva la negentropía!! ¡¡Viva la negentropía!!*. Consciente como era del desgaste semántico, axiológico, formal, ontológico, literario e incluso material que la imagen debía soportar su deseo era el de construirlas de tal manera que en la medida de lo posible ese desgaste fuera lo mínimo.

El desgaste al que se somete la imagen no proviene de su uso, lo que nosotros utilizando un término derridiano llamamos usura, sino de los procesos por medio de los cuales a sido generada. Imágenes sometidas a una usura constante como son *El gran vidrio* de Duchamp o *Las Señoritas de Avignon* de Picasso soportan dicha usura e incluso salen reforzadas de ella por su construcción formal y conceptual. Sin embargo imágenes mucho más pretenciosas podemos hablar en este caso de buena parte de la pintura abstracta, especialmente la que proviene de la combinación más o menos afortunada de diferentes procedimientos pictóricos sin ninguna sujeción semántica sólida, se deslee tras la descodificación de sus principios. Hay un término medio, que recae en la apreciación formal, y que lo podemos encontrar en la obra de Murillo o de Mondrian. En ambos casos, un uso proveniente de la descodificación de la imagen en otro campo semántico, de carácter formal muy diferente, provoca la clausura del sentido de la imagen y, una selección de sus aspectos dirigida a la consecución de unos fines para los que ni remotamente habían sido elaboradas, tiene como consecuencia el oscurecimiento total de las mismas y su desaparición. Sólo su restablecimiento en el campo semántico para el que habían sido elaboradas nos permite reencontrarnos con su valor originario y sólo su consideración formal permite este restablecimiento.

La relación entropía-negentropía tiene como marco real el ámbito de la comunicación. Este en la cultura contemporánea del primer mundo puede ser todo. Tal es el espacio que abarca, por lo mismo, cualquier aspecto que tenga que ver con él tiene que ver con el conjunto de componentes que forman la imagen del individuo. No estamos diciendo que el fin de la imagen sea la comunicación, ni mucho menos, sino que la iconosfera, ámbito al que pertenecen el conjunto total de las imágenes creadas por el individuo a lo largo de la historia, sea empleada en la actualidad mayormente para este fin. De hecho, la finalidad última de la imagen de sentido no es otra que nuestro reconocimiento en ella. Es este reconocimiento total de nuestra posición en el mundo mediante la imagen que nos lo permite, lo que provoca, en este vehículo que es la imagen, su desgaste. Así es como la imagen se deteriora, mediante la apropiación que realizamos de ella.

Dentro de la literatura artística nuestro término de entropía se encuentra nombrado como obsolescencia. Dicho concepto hace referencia al uso continuado y cotidiano que realizamos de una determinada forma o imagen, lo que nos lleva a ignorarla y encontrarla carente de ningún sentido una vez que pertenece a nuestro ámbito ordinario. Sólo tras permanecer alejada de nosotros, es decir, sólo cuando el tiempo impide que nos reconozcamos en ella completamente, la misma forma se nos vuelve a aparecer cargada de sentido, en este caso de memoria. Lo que Dorfles (1) utiliza para explicarnos el fenómeno de la necesidad de originalidad en el diseño nosotros lo aplicamos al conjunto de aspectos de una imagen dado que cualquier

elaboración humana por un proceso retórico se convierte en imagen de algo o alguien. Sino es así es imposible asir el objeto o realidad recién creado.

Si asumimos la idea de obsolescencia, imprescindible para superar cualquier idealismo artístico, debemos entender cualquier imagen como bien consumible y medir por parejo rasero las obras de dentro y de fuera de los museos e instituciones. Relativizar el valor de las mismas en tanto el servicio que prestan al individuo en un momento determinado y, por otro lado, tampoco caer en un paniconismo desjerarquizado que permita que los estamentos más poderosos se hagan dueños de los sistemas de creación y distribución de la imagen. El bien máspreciado de la iconosfera es su diversidad, lugar en que recae la posibilidad de cada uno de nosotros de reconocernos y así poder asumir nuestro lugar en el mundo. Delegar esta posibilidad en mecanismos pertenecientes a otros ámbitos o a otros fines ajenos a estos es reducir nuestra posición ontológica a un reduccionismo protector que nos mantiene dependientes. Esta funcionalidad del arte, más concretamente de las imágenes, genera una axiología que en muy pocos casos a sido estudiada con detenimiento real. Casi todos los estudios axiológicos sobre la imagen pertenecen a autores marxistas; desde el mismo Marx a Lénin, Trosky, Luckas, Marcuse y en general toda la escuela de Frankfurt: Adorno, Horkheimer o Benjamin; por lo que el enfoque que se le otorga es únicamente moral haciendo que la imagen se ajuste a un patrón que en nada tiene que ver con lo que una imagen es. *El arte es funcional, como actividad miocinética, ya en el dibujo infantil, y lo es también como eficacia catártica en la música, el teatro y la poesía de los adultos.* (2) Cualquier axiología real que se pretenda elaborar a partir de la iconosfera parte de unos presupuestos ontológicos o vivenciales de carácter funcional. La imagen es ante todo utilitaria, ni decorativa ni gratuita, sino sintética. Cruce de los sentidos más diversos para la creación de un lugar en donde el individuo se reconozca. Lo que Heidegger llama un claro en el bosque.

De este modo podemos cerciorarnos de cómo la entropía aparece por medio de dos procesos; uno de ellos eminentemente entrópico, que es el de la usura; el otro, el de la obsolescencia, pertenece al ámbito ético del individuo que crea la imagen.

La usura sobre una imagen mal construida produce su desgaste y, con él, su inutilidad para cualquier función. Mientras que la obsolescencia viene dada por dos aspectos de los que tan sólo es responsable el creador de la imagen. Por un lado el sentido de funcionalidad que este ha aplicado a la misma, y por otro el conjunto de referencias seleccionadas para la configuración de la imagen. Aplicar una funcionalidad a la imagen provoca en la misma un campo semántico, que puede resguardarla o precipitarla, donde se realiza la interpretación de la misma. El momento de la interpretación o hermenéutica es el momento en que se ejecuta la imagen y ese campo semántico se despliega como lugar donde aparecerse del individuo. Hablando metafóricamente el acto hermenéutico es un recorrido de ese campo semántico y una apropiación de lo que en él hay. Que no es otra cosa que lo depositado por el creador de la imagen. El intercambio al que es sometido dicho campo semántico, pues el hecho de reconocerse el ser en el mismo supone una simpatía y, por lo tanto, un aporte del mismo al sentido y así una ampliación del significado, no enriquece ese espacio sino que crea espacios paralelos de muy similares características que pertenecen así a la misma manifestación. Por ejemplo, el conjunto de interpretaciones sobre *Las Meninas* de Velázquez no modifican materialmente la imagen, tampoco lo hacen conceptualmente, dado que si así fuera el sentido originario quedaría perdido para siempre, sino que en realidad se constituyen como nuevas imágenes, véanse *Las Meninas* de Picasso, nuevos campos semánticos que a su vez pueden ser interpretados, véanse las variaciones sobre

Las Meninas de Picasso realizadas por Campano. Por lo tanto el primer embate del proceso entrópico sobre la imagen se efectúa en el momento de su ejecución, cuando es abierta por el individuo para su uso. El siguiente, que hemos llamado usura, se produce en el momento de la incorporación de esa imagen a la iconosfera particular del individuo. En este momento de incorporación, contiguo al anterior de apertura, la imagen es atrofiada y modificada, en la medida que ella lo permita, para acoplarse a esta iconosfera particular. Una vez producida la incorporación la imagen pasa a ser una forma cotidiana, algo con lo que el individuo convive dado que se reconoce en ella. Para que esta convivencia no deteriore la imagen hasta destruirla su creador debe conferirle ciertos sistemas que permitan su supervivencia. La elaboración y sentido de los más elementales es la principal finalidad de esta tesis.

2.- Iconosfera.

La iconosfera es el lugar común donde se produce el encuentro entre la imagen y el individuo. Tiene ante todo un carácter atemporal, desjerarquizado, multidisciplinario y ante todo funcional. En ella caben toda clase de imágenes, tanto las icónicas, producidas por el cine, la publicidad, el arte o los medios de comunicación; como las abstractas, producidas por la religión, la literatura, la filosofía, la ciencia o la tecnología. Todas tienen el mismo valor fundacional, pues en cada una de ellas reside la posibilidad de reconocerse del individuo.

A su vez cada imagen independiente asume las características totales de la iconosfera. Sea esta asunción de carácter positivo y ejemplarizante, las imágenes “artísticas”, o de carácter negativo y dirigido, las imágenes publicitarias. Este valor de las imágenes, que no es producto de una jerarquía, es lo que genera una axiología relativizada hasta el extremo de no parecer tal. Dicha relativización se fundamenta en la libre elección del individuo para el uso de los valores que residen en la imagen. Es por esto que una imagen ejemplarizante puede tornarse en banal por un cambio de contexto y una imagen negativa puede ser ejemplarizante por el mismo proceso. Este corrimiento del sentido es efectuado mayormente por procesos metafóricos como ya veremos.

La iconosfera vendría a ser una puesta al día del concepto de noosfera de Teilhard de Chardin. Este toma dicho estrato psíquico que recubre toda la tierra como manifestación total de la energía humana. Tanto la que permanece en potencia como la que ha sido o es empleada. Viene a ser por tanto una medida de lo que el hombre es en ese momento. *Es, en algunos aspectos, una gran debilidad, pero en otros, sin embargo, una extraordinaria potencia la que se expresa en la pluralidad humana. Variedad de puntos de vista complementarios, multiplicidad de los esfuerzos que tantean, antenas que buscan: esto es lo que representa, desde un punto de vista energético, el estado de multiplicidad que tanto nos hace sufrir en otros aspectos. ¿Hemos intentado alguna vez representarnos los miles de millones de elementos humanos que, en cada instante, presionan intelectualmente sobre el universo? (...) Tienden a componer sus radiaciones individuales en una pulsación única, es decir, a constituir un conjunto organizado. Esto es lo que hay que haber percibido una vez, so pena de no comprender nada en el problema de la energía humana.*

Esta ligazón fundamental del Mundo pensante no nos es sensible inmediatamente. Partículas anegadas entre otras partículas, vivimos habitualmente sin tomar conciencia de lo que debe representar, vista en su conjunto, la masa de consciencia de la que formamos parte. (3)

Si tomamos como sustrato esencial la historia de la noosfera adjudicamos por defecto un trayecto temporal exiguo a la iconosfera. Entendiendo la noosfera como el conjunto de esfuerzos realizados por el hombre a lo largo de la historia, y en su totalidad, para llegar al punto de consciencia en que se encuentra actualmente, la iconosfera tiene un valor totalizador desde hace relativamente poco tiempo. Podemos leer en la *Historia de las imágenes* de Manlio Brusatin la manera en que la creación de una imagen a lo largo de la historia tenía algo de epifánico en la comunidad que ocurría. Con el transcurrir del tiempo y la facilidad tecnológica ha ido desapareciendo este efecto epifánico a nivel social para quedar reducido al ámbito de lo privado. Donde queremos ir es a demostrar que si la iconosfera es común a todos los lugares del mundo, a grandes rasgos, y que su existencia es la misma que la del ser humano, así como su evolución, lo que no ha sido siempre igual es el grado de cohesión actual. La iconosfera es ante todo producto de la noosfera en su vertiente tecnológica. Aún cuando las imágenes que a ella pertenecen no procedan de ese ámbito. Es este otro de los aspectos de donde se deriva una axiología alejada de toda ética o moral convencional. Una vez que ha sido nombrada la cohesión de la iconosfera, y trazada la derivación originaria, podemos entender en qué medida se relaciona con el individuo y por qué esta es el único medio del ser humano para posicionarse en el mundo. La axiología derivada de la noosfera está subordinada a la facilitación de este posicionamiento. Esta es su verdadera utilidad. Para este fin es necesario la elaboración de un sistema negentrópico, y a este sistema pertenece la axiología que permite estar en el mundo.

3.- Jeroglífico, alegoría y metáfora. Estructura elemental del sistema negentrópico.

Esta tesis se divide en estas tres partes por considerar que en ellas se encuentra el entramado más simple de lo que aquí estamos denominando sistema negentrópico. A cada una de estas formas de construcción parcial de la imagen le corresponden una serie de atributos que entretejen todo el sistema de significaciones y mecanismos negentrópicos.

Así, en la primera parte, la dedicada al jeroglífico, nos centramos en dos aspectos muy importantes: por un lado dejar asentado el origen común de cualquier imagen de sentido, pertenezca esta al lenguaje escrito o al visual o al que sea. Para ello recorreremos el origen de ciertos códigos, sobre todo occidentales, y trazamos su paralelismo con ciertas manifestaciones poéticas vanguardistas. Demostrando así que el código empleado para la representación de una experiencia o idea no es aleatorio, sino que se produce una diferenciación entre todos los posibles, y si no existen se provocan, para ajustarse lo más posible a la representación. Por otro lado mostramos uno de los principales mecanismos negentrópicos, el misterio numinoso, y su interacción en diferentes campos semánticos pertenecientes a la iconosfera. Recorreremos el origen de la idea de lo enigmático como forma numinosa, es decir productora de sentido, como forma de sobrecreación de sentido por medio de elementos ajenos a la propia imagen y que sin embargo están implícitos en ella, bien sea por referencialidad o por contigüidad con otros campos semánticos que lo enriquecen. Este recorrido finaliza con la introducción a la idea de conocimiento angélico o intuición. Todo esta argumentación finaliza en la aplicación que de la misma realizamos en el dibujo.

La segunda parte está dedicada a la alegoría como forma más física de manifestación de la imagen. Esta forma de representación ha estado siempre ligada al cuerpo y por esta relación se convierte en un importante medio de representación de cualquiera de los puntos de vista posible del individuo. A este ámbito pertenecen aspectos tan importantes del arte contemporáneo como lo sexual, lo virtual, la muerte, etc. Para su definición comenzamos trazando su evolución histórica, resaltando los momentos en que más ligada ha estado a la idea de corporalidad o al ámbito de construcción de imágenes. Es por esto que el recorrido que nosotros proponemos se balancea entre la evolución alegórica de la liturgia tardomedieval y la evolución de los procesos alegórico-gráficos del siglo XVII español, para terminar con una descripción de los procesos alegóricos desde el romanticismo hasta la actualidad. A continuación proponemos discutir la relación entre alegoría y corporalidad desde una visión occidental con el fin de sentar las bases para su correlación con el gesto y la aplicación de las conclusiones al dibujo. Aplicar todo este proceso finalmente al gesto tiene como utilidad comenzar a delimitar una axiología de la imagen y el tipo de implicación de la misma en el entretejido negentrópico perteneciente, en general a cualquier imagen, en este caso al dibujo.

La tercera parte pertenece a la metáfora. A su definición lingüística, filosófica, estética y artística. En estas definiciones planteamos el conjunto de recorridos posibles de esta forma de elaboración de imágenes. En el caso de la definición lingüística se presentan aquellas teorías que nos dan una idea del aspecto experiencial imprescindible de esta forma de construcción. La metáfora filosófica nos coloca de nuevo ante el ámbito de la intuición y su relación con lo verosímil y la imaginación. Trazamos así un lazo desde la ekfrasis a la mimesis como una de las maneras de reconocerse el individuo en la imagen creada para él. La metáfora estética nos delimita las relaciones entre la iconosfera y el mundo, así como sus modos. Por último, la metáfora artística vuelve a reivindicar la relativización originaria de los códigos en beneficio de una mayor densidad icónico-semántica liberada de trascendentalismos idealistas.

Otra parte importante de la tesis es la compuesta por todo el aparato visual. Este tiene como fin desarrollar y delimitar ideas o aspectos que quedando lo suficientemente explicados en el texto son más asequibles visualmente. Justifican en cierto modo el aparato intuitivo que la iconosfera nos obliga a desarrollar.

Notas.-

- (1).- Gillo Dorfles. *Símbolo, comunicación y consumo*. Editorial Lumen. Barcelona. 1984. Pág 221 a 228. O *Las oscilaciones del gusto. El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*. Lumen /Palabra seis. Barcelona. 1974. Págs 87 a 90.
- (2).- Gillo Dorfles. *El intervalo perdido*. Lumen. Barcelona. 1984. Pág 221.
- (3).- Teilhard de Chardin. *La energía humana*. Taurus. Madrid. 1967. Págs 126 y ss.

Primera parte.
EL JEROGRÍFICO.
Introducción al concepto de misterio.

1.- Definición.

El término Jeroglífico abarca un conjunto de manifestaciones gráficas que pasan del pictograma al monograma, al caligrama, al enigma,... Expresa y presenta ideas por medio de imágenes, figuras alegóricas, objetos, signos, palabras y sílabas por lo que pertenece tanto al ámbito de la palabra; siendo el *rebus* o *calambour* de enigmas y empresas; como al de la imagen, formando parte del emblema u otras formas de sentido más elaboradas como la alegoría, la metáfora o el símbolo. Estas manifestaciones gráficas se mueven tanto en el ámbito de la imagen como en el de la poesía dentro del contexto occidental de la modernidad, siendo indisolubles en un principio. Dicha relación recorre la casi totalidad de la cultura occidental, partiendo de pictogramas como los de *Nevada* (1) o los de *Mas d'Azil* de Francia (2), hasta llegar a *Silence* de Joan Miró(3) o *Escritura con cos* de Antoni Tàpies, por ejemplo.(4)

La amplitud del termino proviene sin duda de su dificultad de definición, aún cuando su etimología de *grabado sagrado* no tiene valor predominante en casi ninguna época es esta la noción que habitualmente se le aplica. Es por este motivo que sus aspectos formales varían en poco, los matices en sus relaciones, entre imagen y texto o imagen y contenido, posibilitan una variedad de fórmulas que aún en el siglo XVII, y cuando la cultura emblemática había sustituido a la jeroglífica en importancia, eran difíciles de acotar. Así podemos verlo en las referencias a esta problemática de Gállego y Cozar cuando habla de los tratadistas europeos del XVI y XVII(5) y aseverarlo viendo la definición que de ellos hace Palomino en su tratado o la de Claudio González Zúñiga al referirlos al mundo de la numismática en su *Diccionario de los Geroglíficos*.(6)

Uno de los motivos de la dificultad de su definición era el carácter esotérico o místico que esta forma adquirió en el renacimiento. Cuando el valor de ocultación fue sustituido por el pedagógico, en el siglo XVI, todas las formas jeroglíficas fueron reconstituidas o releídas en forma de emblema, empresa, o derivados, y de esta manera fueron definidos y reglamentados. Esta relectura vino motivada, como señala Foucault en *Les mots et les choses* (Cap1, Nota 10), por el intento barroco y trentino de constituir una estructura gnoseológica común por medio de la síntesis de distintas disciplinas intelectuales. El hombre de esta época, señala Santiago Sebastián, *basó su conocimiento en la asociación de palabras y cosas, combinando para ello las palabras con las imágenes*(7) Es de este afán combinatorio para la obtención de un grado mayor de conocimiento, a partir de posiciones neoplatónicas, sobre todo dos fórmulas de este como son la *reductio ad unum* y la *coincidentia oppositorum*, que se desprende el origen contemporáneo del jeroglífico moderno.

La rehabilitación del jeroglífico por los círculos neoplatónicos, tanto alejandrinos como florentinos, y su posterior divulgación durante el manierismo proviene fundamentalmente de su base mística: *Los neoplatónicos vieron en los jeroglíficos un camino de la intuición para alcanzar verdades inaccesibles al pensamiento discursivo*.(8) Esta base mística, ligada siempre a la intuición mística, radicaba en el lugar en el que se ubicaban los jeroglíficos: templos y recintos funerarios; y en la pérdida de su contenido, pues aunque las últimas inscripciones están realizadas entre los años 294 y 400 d.c estas no eran ya más que formas epigonales, adornos o convenciones dado el desconocimiento de su sentido.

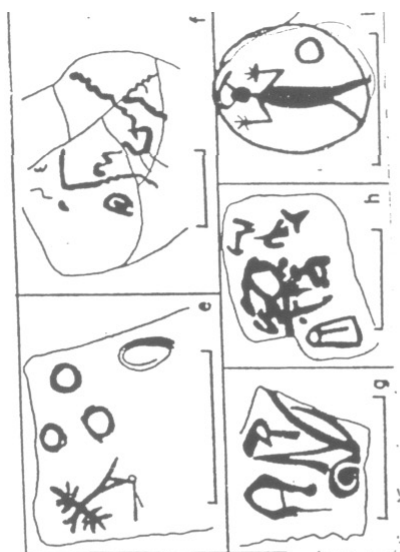


Figura 1.- Signos cursivos y esquemas. Nevada.



Figura 2.- Piedras inscritas. Mas D'Azil.

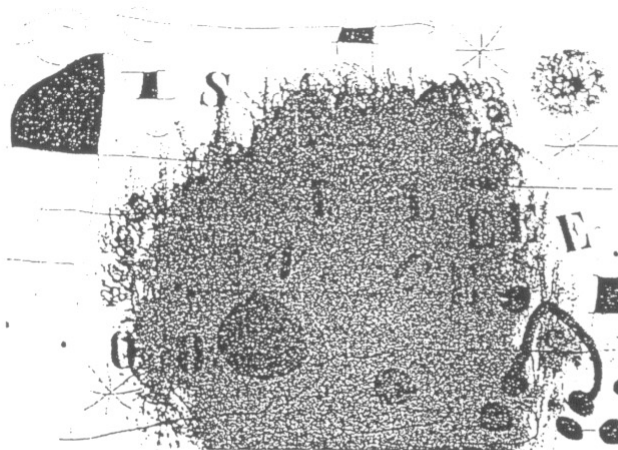


Figura 3.- Joan Miró. Silence. 1968.

15



Figura 4.- Antoni Tàpies. Escriptura sobre cos. 1984.

2.1.- Evolución histórica.

Es preciso recordar en este momento que hasta el siglo XVIII, en que Champollion descubre la piedra Rossetta y descifra el complejo lenguaje de signos fónicos, los jeroglíficos contenían una información difícilmente discernible, oculta por tanto y sujeta a cualquier tipo de conjetura o interpretación.

Se toma como lugar común del redescubrimiento de la hieroglífica los círculos florentinos tal como cuenta Gállego(9) Pero en realidad el interés, como él mismo apunta de soslayo, por las figuras hieroglíficas venía de antiguo. Sólo el cristianismo medieval y su necesidad de constituir una simbología propia y afianzada había aminorado el interés por ellas. (10) Santiago Sebastián por boca de Sbordone cuenta cómo en los albores de nuestra era se estudiaban confeccionando listas de jeroglíficos con referencias a ideogramas. Clemente de Alejandría los citará como correspondientes a una élite de escribas, Queremón y su discípulo Apión los vieron como fórmulas de ocultación de un lenguaje que poseía verdades que no podían ser presentadas de cualquier manera, e hicieron a su vez una lectura simbólica de él, reflejada en su obra *El fisiólogo*.(11)

Sólo la lectura cristianizante que de la hieroglífica realizan los neoplatónicos, a través de Plotino y Platón reflejados en los estudios de Ficino y Pico, posibilitan su rehabilitación. Y es esta de tal carácter que incluso tras los estudios de Champollion siguen teniendo vigencia como formas arquetípicas mezcladas ya con mitologías, alegorías, y demás formas evolucionadas desde la propia hieroglífica.

Volviendo a la dificultad de definir el jeroglífico sería conveniente señalar su confusión al partir de su raíz común con el pictograma. El origen del jeroglífico occidental deriva en buena manera del pictograma antiguo, de una forma clara del egipcio, y en menor medida de los de oriente medio, no olvidemos que los últimos estudios sistemáticos anteriores al renacimiento se realizan en Alejandría, y que el eclesiástico florentino Cristóforo Boundelmonti llega a Florencia de Andros con la versión griega de Horapolo. Este origen exótico, unido al conjunto de las referencias eruditas recogidas de los textos alejandrinos neoplatónicos, constituyen la base misteriosa de esta figura de sentido.

2.1.1.- Definición del pictograma.

Relación del dibujo-escritura. Definición de la grafía.

El primer acercamiento a una definición sólo podemos hacerlo a partir de la idea de pictograma. Para J.Elliott el jeroglífico no es más que el refinamiento y el último grado de evolución al que llega el pictograma.(12) Los pictogramas son ante todo signos, formas no realistas, esquemáticas, dotadas de sentido convencional. Lo que es importante reseñar, antes de continuar con su definición y evolución, es la ausencia de diferencias importantes entre los pictogramas y la pintura en las sociedades que lo usaban, aspecto que se va a mantener a lo largo del tiempo con el resto de las formas de sentido llegando a participar de las obras de arte más significativas de occidente.(13) Esta relación se diferenciará con el tiempo, convirtiendo a los pictogramas en un código neutro de signos sometido a unas reglas, y cuya evolución, sólo podía partir del contenido vertido en sus relaciones. Frente a esto lo pictórico evolucionará tecnológicamente provocando una evolución diferente de la relación forma y contenido. Aún así siempre se ha dado como cierto que el origen de la escritura y del dibujo son el mismo. (14)

El pictograma es lugar común de todas las culturas, tanto las que desarrollan tempranamente una escritura como aquellas que no la poseen. La diferencia se haya en que las culturas que poseen escritura van a desarrollar un nivel técnico superior, mientras que las que no lo poseen tendrán un repertorio mucho mayor y más rico de fórmulas de representación si bien estas serán más esquemáticas.(15) Este podría ser uno de los motivos causantes de la bifurcación esquematismo - naturalismo en la representación pictográfica paleolítica. Toda representación esquemática va a estar ligada a la narración de un suceso (16), formará parte de las tradiciones orales, mientras que las representaciones naturalistas o bien serán “autónomas” o tendrán otro tipo de función, probablemente religiosa. Por tanto, una de las cepas pictográficas se funda en la comunicación, mientras que la otra se basa en la representación. Muestra de esta última, y forma de representación a medio camino entre el pictograma evolucionado, sin que llegue a ser jeroglífico, y lo pictórico, lo encontramos en el *Mural de Hierakonpolis*.(17) Paralelo a este mural en fechas, situación, conformación temática y demostrando el origen misterico y exótico de la influencia representacional que se ejerció sobre el pictograma encontramos el *Cuchillo de Yebel el Arak*.(18) Su valoración representacional gratuita nos muestra el grado de evolución de este aspecto pictórico pictográfico, y nos presenta cómo la raíz común del pictograma egipcio se fue diferenciando por las influencias provenientes de oriente medio. Llegamos pues al punto en el cual el pictograma adquiere una valoración tal que deja de serlo para convertirse en pintura o jeroglífico. Pero así como dice Elliott, cuando el pictograma adquiere esa complejidad, los dos aspectos que lo constituyen: el comunicativo y el representacional, se comienzan a confundir. Es decir :

”Al surgir las escrituras pictográficas de pinturas representativas esquemáticas aliadas, en mayor o menor proporción, a signos y símbolos abstractos, hubo siempre una confusión entre pintar y escribir”(19)

Así los sistemas de pensamiento se presentaban bien como imágenes que comunicaban algo en mayor o menor medida o como escrituras que se aprovechaban de imágenes esquemáticas, protosimbólicas o protosígnicas. Este mismo hecho se va a reproducir en occidente en diversas ocasiones; por ejemplo en el siglo VIII d.c tras el segundo Concilio de Nicea. La regresión a un esquematismo durante el románico, y la relación entre imagen y escritura de un *Beato de Liévana*, viene dado en cierta medida por la necesidad de afianzar un sistema simbólico y la necesidad de su divulgación. El valor representacional queda supeditado a su carácter pedagógico, este hecho será muy común a lo largo del tiempo para el conjunto de manifestaciones de sentido; por ejemplo en la edición de J. Martínez de la Vega (20), donde lo rudimentario de la imagen se impone como medio para su divulgación.(21)

1.2.- Definición jeroglífico moderno-jeroglífico antiguo.

1.2.1- Origen.

Es evidente que el jeroglífico es una evolución del pictograma, más concretamente que el jeroglífico egipcio es una evolución del pictograma de la edad de piedra, evolucionado este por la influencia del oriente medio. Pero también es evidente que esta etapa evolutiva no es indispensable, véase chinos y sumerios. Sin embargo, el hecho de haber sufrido esta etapa condiciona la evolución posterior de la imagen de sentido, dado que la diferencia entre escribir y pintar va a estar muy velada los procesos cognitivos ligados a ellos van a ser idénticos:



Figura 5.- Petroglifo. Escandinavia.



Figura 6.- Cuchillo de Yebel el Arak. Egipto.



Figura 7.- Mural. Hierakonpolis. Egipto.

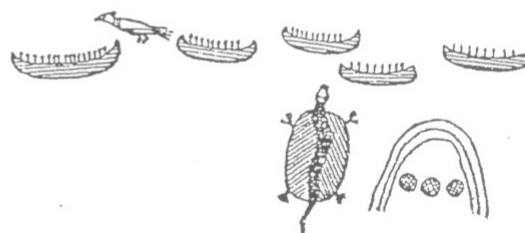


Figura 8.- Inscripción pictográfica. Lago superior. Canadá.

“Las características configurativas y caligráficas de los jeroglíficos son compartidas por la pintura, el grabado y el bajorelieve.”(22)

Muestra de ello lo encontramos en el *Panel de Hesire* (23)

J.Elliott da varias razones por las cuales no se libera a la pintura de la escritura: una de ellas, la forma en que cada cultura socializa a sus individuos de una manera, otra, la forma en que cada pueblo concibe que deben transmitirse las ideas y el extremo al que deben llevarse. Estas razones las liga Elliott a su relación con la realidad, y al grado de misterio conceptual que se le otorga.(24) Un ejemplo barroco lo encontramos en el *Simbolismo de la Fe* de Fray Luis de Granada y su posterior influencia en Fray Sánchez Cotán a través de su formación dominica en Toledo.

El jeroglífico antiguo estaba constituido en tanto que código. Su relación con el resto de las artes es fundamentalmente formal, y, evidentemente, participa del pathos común. Así mismo participa de los mismos procesos cognitivos y es parte fundamental de la constitución de las diferentes artes, por ser la primera forma intelectualmente común de constitución de formas de sentido. El jeroglífico moderno, que luego veremos, varía considerablemente de esta imagen, se constituye como relectura de una imagen ya dada. El jeroglífico moderno es en ese sentido una refundación, el reacondicionamiento de un aspecto de las formas de sentido. En tanto que forma de sentido, y dada esa refundación en lo exótico de lo histórico, su aportación a las formas de sentido humanistas occidentales es nouménica, es decir, su refundación activa el concepto de misterio, que posibilita a su vez la elaboración de formas de sentido más complejas. Cuando el jeroglífico moderno pierde su carácter misterioso, al pasar este a otras formas más elaboradas, se hace popular, así se convierte en código. Este convertirse en código le posibilita pasar a otros ámbitos de la sociedad, constituyéndose durante el barroco y hasta finales del XVIII, como una de las formas más amplias de arte popular. Así lo podemos comprobar en la numerosa bibliografía que aporta J. Gállego en su estudio, o en el resumen de ciertas ediciones de diferente carácter que presenta Victor Mínguez y las cuales van de los jeroglíficos efímeros o para concurso hasta los que se presentaban virtuosamente en sermones y vidas de santos. Estas ediciones nos presentan la indisolubilidad de la escritura y la pintura. La cultura hieroglífica gestada en el manierismo florentino, que en buena medida fue introducida en el ámbito del dibujo español por Zuccaro y su escuela, degenerará a lo largo del XVI en la misma medida que se actualiza una cultura preemblemática, que partiendo de la hieroglífica, aportará un nuevo conjunto de variables a la constitución de la imagen de sentido. El jeroglífico, por lo tanto, irá de lo íntimo a lo público en un movimiento circular que va del renacimiento al barroco.

Como hemos visto en sus orígenes el jeroglífico antiguo era un código civil y religioso, al ser interpretado en occidente se convirtió en forma misteriosa de sentido, y fue valorado numéricamente como generador o catalizador de procesos intelectuales ligados directamente al espíritu, con el tiempo volvió a ser constituido como código, pasando su valor misterioso a convertirse en forma menor del ingenio. Durante el renacimiento y el barroco su pertenencia al *ingenio* lo introduciría en la configuración moderna del concepto en arte, que en las teorías sobre la mimesis aparecería ligado a la *cognitio*, como forma más elevada.

La estructura del jeroglífico antiguo, no desarrollada hasta el hallazgo y los estudios de Champollion realizados entre 1822 a 1824 y que este sistematizó en tres tipos según los signos que emplean: figurativos, simbólicos y fonéticos, se fundamenta en la concepción de los ideogramas como una estructura fonética: el nombre, en lengua hablada, cedía su inicial al sonido a articular. Esta estructura fonética no era la única, Sottas divide en tres la tipología de los ideogramas:

- 1º.- Los que poseen un valor de ideograma y fonético.
- 2º.- Los que son puramente ideográficos.
- 3º.- Los que son puramente fonéticos.

Estas estructuras vienen concebidas a través del estudio de la piedra Rossetta, pero ya anteriormente Clemente de Alejandría, cuya influencia es muy relevante durante el XVIII, estructuró en tres la escritura ideográfica:

- 1º.- Escritura epistológica
- 2º.- Escritura sacerdotal, ambas constituidas por un alfabeto.
- 3º.- Escritura jeroglífica, compuesta a su vez de:
 - 3.1.- Escritura simbólica, imita la figura representada.
 - 3.2.- Escritura tropológica, la que se sirve de imágenes metafóricas.
 - 3.3.- Escritura alegórica, la que se sirve de alegorías.

Warburton en el XVIII ahondará en esta división de Clemente. Este, al igual que Clemente, habla de alfabetos cuando realmente quiere hablar de códigos, y este matiz puede presentarle como antecesores de Champollion, cuando realmente representa el lado racional de la egiptología antigua. Warburton divide en dos tipos el lenguaje jeroglífico:

- 1º.- Lenguaje sin código:
 - 1.1.- Jeroglíficos: que a su vez pueden ser,
 - 1.1.1.- Curiológicos.- Ideogramas
 - 1.1.2.- Trópicos.- Uso metafórico de los signos.
 - 1.2.- Simbólicos: que a su vez pueden ser,
 - 1.2.1.- Trópicos.- Signos constituidos por metáforas.
 - 1.2.2.- Místicos o alegóricos.- Signos de síntesis.
- 2º.- Lenguaje con código:
 - 2.1.- Epistológico: para usos civiles.
 - 2.2.- Hierogramáticos: para uso sacerdotal.

- 1.2.1.1.- Definición del epigrama.
Relación anaglifo-epigrama.

Junto a esta visión, anterior a Champollion, en la cual sigue perpetuándose el aspecto exótico, nos encontramos con precedentes muy significativos cercanos a posturas mucho más afines a los posteriores estudios sobre la piedra Rossetta, tal es el ejemplo de una cita del *Tratado* de Filarete del siglo XV(25) el cual pone en boca de uno de sus personajes la posibilidad de una doble estructura, fonética y de sentido, de los ideogramas. O la de Menestrier, insigne emblematista jesuita del XVII, quien a partir del estudio de Diodoro abre la posibilidad de una valoración literal de los ideogramas frente a la alegórica, cercana esta a la escritura moderna. En cualquier caso, lo que llamamos jeroglífico antiguo, es decir, el código lingüístico vivo y el posterior estudio de este a partir del XVIII como lengua muerta, se articula en dos fórmulas básicas, por un lado la fonética, que dará lugar a la escritura hierática o demótica, y por otro lado el ideograma que dará lugar a los anaglifos, antecesores directos de la *Hieroglyphica* de Horapolo o del *Fisiologo* de San Epifanio. Estos anaglifos son los conformadores del jeroglífico moderno, aquel cuyo conocimiento sólo puede ser intuitivo a través de la imagen que lo presenta. La lectura y estructura de estos anaglifos sería próxima a los jeroglíficos trópicos o alegóricos de Warburton o al Místico de Clemente de Alejandría.



Figura 9.- Jeroglífico de la catedral. 1619. Victor Mínguez.

Figura 11.- Caligramas de Hyginus sobre los fenómenos de Aratus. Rafael de Cozz



Figura 10.- La siringa de Teócrito. Rafael de Cozar.

Estas formas se alejan de códigos más o menos estables, así como de conformaciones más o menos comunes, para convertirse en fórmulas precedentes a los epigramas griegos.

La relación entre los anaglifos y los epigramas se fundamenta por un lado en la derivación etimológica, *hepigramma* o *hepigrafo*, inscribir; nótese la ambivalencia conceptual entre la escritura y el dibujo que puede derivar de ello, y por otro lado en la ubicación a la que siempre estuvieron destinados, tumbas, epitafios, obeliscos, y epígrafos. En ellos se puede encontrar ya la estructura que posteriormente desarrollará el jeroglífico moderno, su carácter esotérico, al estar en tumbas de reyes, obeliscos y templos, su necesaria originalidad cercana a lo poético, y sobre todo la relación entre la escritura en sí y la imagen de sentido creada, convirtiéndose estos anaglifos por su situación especial en las estructuras de pensamiento. Estas estructuras de pensamiento pasarán de una élite intelectual que las genera y desarrolla a la cultura popular. Tras una síntesis formal, y tras una entropía semántica, aparecerán en la cerámica, el tejido y los conjuntos ornamentales, siendo depositarios de una cierta visión del mundo y convirtiéndose en estructuras heredadas de conceptos a partir de las metáforas pertenecientes a los rituales religiosos, iniciáticos y mortuorios. Camino similar al que después recorrerá cualquier imagen de sentido, bien que sea emblema pintado o tallado, o metáfora o alegoría representada poéticamente.

1.2.1.2.- Definición del caligrama.

Evolución histórica y su relación con las artes plásticas.

Relación imagen-palabra en las vanguardias.

(Automatismo irracional como base de esta relación.)

Antes de definir el jeroglífico moderno continuaremos trazando someramente las diferentes ramificaciones en que se articuló el anaglifo a lo largo del tiempo. Ya se ha señalado su relación con la epigramática a nivel más bien conceptual, y a nivel formal dentro del campo de la poesía, continuando con los epigramas podemos encontrarnos con la curiosa relación que estos establecen en Alejandría, cuna en teoría de la hieroglyphica moderna, al desarrollarse el aspecto gráfico y visual, dando lugar al caligrama. El caligrama proviene de la unión intelectual de los dos tipos de grafía existentes, el que pertenece a la plástica, y el que pertenece a la palabra. Esta indefinición conceptual de ambas proviene sin duda de la valoración mágica de la grafía, tanto plástica como escrita, de las culturas semíticas y orientales. Esta indefinición intelectual recibirá el nombre de ideograma. Y este a su vez proveniente del arte pictográfico y jeroglífico dará, en Alejandría, como resultado el caligrama. En esta forma difícil de poesía encontramos dos de los fundamentos del misterio desprendido por la hieroglyphica, el arcaísmo y lo exótico. Esta influencia de lo exótico se basa en el periodo helenístico griego, pero se refuerza en la edad media por la influencia árabe y hebrea; egipcia, a partir del renacimiento y orientalista ya en los siglos XVIII y XIX, entre simbolistas y vanguardistas, y de los caligramatistas asiáticos en ciertos movimientos posmodernos. Volviendo a su definición, este es esencialmente un poema dibujado con los trazos de las letras empleadas para escribirlo.(26) El caligrama va a continuar hasta la modernidad ligado a sus dos ámbitos de origen, por un lado a la poesía, como forma difícil, vease Huidobro o Apollinaire, y a la plástica, vease el movimiento de poesía neoconcreta argentino o ciertos aspectos del arte conceptual, la espiral de Bruce Naumann. De hecho la primera constancia de un caligrama es la inscripción de *Duenos* del siglo IV a.c, encontrada en Roma cerca del Quirinal, una espiral inscrita en un vaso que puede ser leída de derecha a izquierda. Por otra parte la

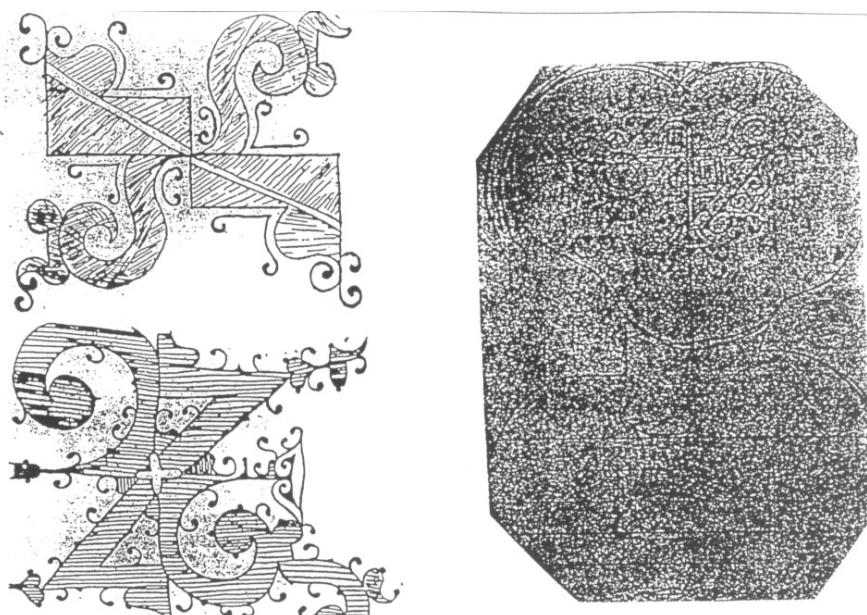


Figura 12.- Arabescos Dogon.



Figura 13.- Picasso. *Busto de mujer*.

Proceso por el cual algunos motivos pasan de elementos creados a elementos comunes y viceversa.

evolución histórica del caligrama es buena muestra de la influencia de lo exótico en la constitución del misterio como aspecto de la imagen de sentido como hemos visto antes.(27) El caligrama es sin duda una evolución intelectual, más que formal, de los anaglifos definidos por Clemente.(28) Una variante clásica de los caligramas son los *Eikones* o poemas icónicos cuya función era describir lo más vivamente posible un objeto o una representación. El primer caso que encontramos es la descripción que hace Homero del Escudo de Aquiles. Su formulación mayormente asumida nos las dan las *Descripciones* e *Imágenes* de Filostrato el viejo y Filostrato el joven. A las cuales ellos mismos denominan *Ekfrasis*, que será estudiada más adelante. El origen circunstancial común de las imágenes de sentido se va a mantener en el caligrama, como una de sus formas menores, hasta bien entrado el siglo XVIII, si bien va a derivar de ritos iniciáticos a celebraciones.(29) Va a pasar de lo íntimo, de lo experiencial, a lo público. Sufrirá una objetivación que lo convertirá en código, y con esta forma a su vez sufrirá un proceso entrópico que lo irá limando de contenido hasta su revalorización por las vanguardias. A su vez, adquiere un carácter satírico proveniente de una cultura visual barroca ligada al teatro, que va a relacionar el caligrama con la alegoría especialmente en España y Alemania. Es importante reseñar, ya en nuestro siglo, la revitalización del caligrama dentro del ámbito poético vanguardista como forma difícil y como *arte total*. Su actualización, causada básicamente por Apollinaire y Marinetti, proviene de su vertiente gráfica. La importancia del dibujo desborda en muchos casos la retórica poética dejándola en un plano secundario. Lo que dará lugar, dentro de las vanguardias, a un desarrollo de la tipografía cercano en concepto al origen pictográfico de los epigramas. Vease en el constructivismo ruso de El Lissitzky, o los estudios tipográficos de la Bauhaus, tanto de Moholy-Nagy, como de Klee o Schlemmer. En la introducción de J. Ignacio Velázquez para los *Calligrammes* plantea la relación de grados entre lo gráfico y lo poético, el establecimiento de un doble sistema de imagen-escritura de códigos independientes que se mantienen mutuamente, que se necesitan:

Las relaciones entre el dibujo y el sentido pueden ser icónicas, simbólicas o emblemáticas; casi nunca arbitrarias, aunque puede darse tal caso. Cabe insistir en que, en todo caso, las estructuras gráficas colaboran en la misma medida que la escritura poética en la elaboración del sentido global.(30)

El caligrama revitaliza en las vanguardias su aspecto conceptual de presentación de una determinada visión de la realidad. El intento de arte total de Apollinaire, su concepción estética desarrollada en *L'Esprit Nouveau et les poètes* de 1917, queda reflejada en los caligramas creados bajo la influencia cubista, así como Marinetti sintetiza en los suyos las propuestas futuristas. Al contrario que J. Ignacio Velázquez, Antonio Monegal prima la hegemonía de la palabra sobre lo gráfico:

En el caligrama Apollinaire se aproxima con la palabra a la analogía visual propia de la pintura. Pero esas imágenes no se puede decir que estén compuestas según una óptica cubista. Además las separa de cualquier obra exclusivamente plástica el hecho de ser irrenunciablemente texto, de contener una invitación a la lectura.(31)

Acusa a su vez de ingenuidad y referencialidad al caligrama moderno por denotar una analogía esquemática e ingenua. Diferencia Monegal entre la imagen interna creada por la poética y la imagen visible desarrollada por el grafismo. En ambos casos se estructuran de forma aislada y es imposible su lectura simultánea. Esta simultaneidad provoca un cúmulo de relaciones radiales o tangenciales que van desde la interpretación literal de la relación al desarrollo de posibilidades casi de ficción final del camino en el origen:

En rigor la escritura ideográfica de los caligramas posee afinidades plásticas, y el poema así concebido tiende a ser un “objeto lírico”, del mismo modo que el cuadro cubista aspira a ser un “objeto plástico”.(32)

No pueden ser más explícitas las relaciones entre la grafía plástica y la grafía escrita. Lo que sitúa al caligrama, forma menor del jeroglífico, a la vez como generador de aspectos numinosos de este, en relación sobre todo con la originalidad entendida en tanto que *ingenio* barroco, y al mismo tiempo, como receptor de aspectos formales derivados del jeroglífico, en cuanto que aspectos visuales formales. La variedad que las vanguardias aportan al aspecto numinoso del jeroglífico moderno es lo irracional, que se desarrolla paralelamente al misterio en la modernidad. Esta irracionalidad va a ser entendida en las vanguardias como automatismo. El automatismo surrealista pertenece tanto al entorno de la grafía plástica como al de la grafía escrita. Los procesos de elaboración de un cadáver exquisito son los mismos que los de un Haiku. Estamos por tanto ante una de las fórmulas que derivadas del jeroglífico nutre a este en su crecimiento exterior a él. Junto con otras fórmulas menores de recorrido histórico más escaso, el caligrama dotará a lo largo del tiempo al jeroglífico de lo exótico. Esta influencia de lo exótico, por medio del caligrama, en el jeroglífico, constituirá una de las facetas menores del misterio derivado de la hieroglíphyca. Siendo el misterio el aporte de esta a la constitución de la imagen de sentido contemporánea. Una de las formas de entender este misterio, en sus aspectos formalistas, es la del silencio. El silencio entendido como el espacio que las vanguardias construyeron alrededor del difuminado de las distintas disciplinas, lo que con el tiempo se llamaría lo indecible. Esa fractura silenciosa, numinosa, no es moderna. Como se ha citado antes, según J.Elliot, el origen del jeroglífico provenía de un refinamiento formal e intelectual del pictograma, de una relación entre las grafías plásticas y escritas. Es esta relación retomada en las vanguardias, y a lo largo de todo el arte del siglo XX, uno de los vehículos para la relación de las disciplinas. En este caso la relación entre la grafía plástica y la grafía escrita es entendida como relación entre poesía y pintura. Véanse los casos de poemas como *Minuit* (33) de Huidobro o de *Ceci est la couleur de mes rêves* de 1925 y *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse* de 1927 (34) de Miró. Para el estudio de la casi totalidad de las posibilidades de relación entre la grafía plástica y la grafía escrita en las vanguardias españolas remito al lector al libro de Monegal. (35)

Lo que nos interesa aquí, por un lado, es el fundamento contemporáneo de su relación proveniente del automatismo surrealista, que llegará a derivar al Random-Kunst como manifestación casi tecnológica. Formula liberadora de cualquier posible imagen, en cualquier ámbito, sin ningún tipo de limitaciones, en teoría, y que se constituye como representación de lo irracional, y de lo irreflexivo como forma liberadora. Y por otro lado en la definición de Hegel entendiendo el epigrama clásico como relación ocasional de lo descriptivo como aspecto diferencial de lo particular complementario del contenido abstracto universal.(36)

Ambos aspectos nos ponen en presencia de los dos niveles constitutivos básicos del jeroglífico como imagen de sentido, su relación interna-externa, (Forma-contenido) y el método negentrópico construido por esta para preservar su sentido. La relación interna-externa se fundamenta en el jeroglífico sobre la relación entre la ausencia y la presencia, la diferencia entre lo interno, entendido como forma negativa (Lo que no a perdurado, lo-muerto, este carácter le circunscribe a un ámbito ontológico heideggeriano, el-ser-para-la-muerte) que hay que recordar, y lo externo que es el ser-ahí del objeto, lo físico de la obra, la forma. La forma por tanto deviene en contenido, dado que es en sí lo perdurable.

1.2.2.- Relación contenido-forma a partir de la estética hegeliana en el ámbito epigramático.

Esta relación entre lo universal espiritual y lo exteriormente singular es entendida por Hegel, en el ámbito epigramático, como referencia ocasional, dado que no constituye la totalidad de la forma, ni la totalidad del contenido ni la relación entre ambos, y como natural en la formulación, tanto epigramática como jeroglífica, puesto que ambas participan de la imagen de sentido. Una de las bases de la estética de Hegel es la adecuación entre forma y contenido. A este respecto Hegel tiene una especie de escalas dentro de las cuales tanto el epigrama como el jeroglífico poseen una baja graduación. Esto es a causa básicamente de la forma de Hegel de entender el jeroglífico como código y de hacer una lectura del mismo bajo los parámetros positivistas de Warburton alejándose así de la visión neoplatónica renacentista. Pese a esto, podemos acceder, desde las definiciones sobre el epigrama y pasando por las del enigma, a lo numinoso como aspecto activo de la ocultación perteneciente al misterio. Entendido este como forma negentrópica y numinosa de la imagen de sentido. Este recorrido se fundamenta en el aspecto negativo de lo interno, de la representación interna o contenido. Es posible recorrerlo dado el origen del caligrama, según Hegel, como inscripción. Este hecho, su ligazón a lo sagrado y a la muerte, provoca que la relación entre lo universal abstracto y lo particular real se condense. Esta condensación obliga a una sobrevaloración del carácter formal de la representación interior, del acto de entendimiento. Esta sobrevaloración será retomada por Adorno y definida por él como imaginación, cuando se refiera al contenido, y como principio de no-realidad, cuando se refiera a la forma. Usando de esta manera los conceptos de ficción y verosimilitud como parte de la relación entre contenido y forma.(37)

Comprender el enigma, lo-extraño, lo-otro en definitiva, supone una espiritualización del arte y de su experiencia, que sólo puede entenderse mediante mediaciones que posibilitan una autoconsciencia espiritual.

El contenido va a tener siempre un carácter de ausencia, hará referencia a algo, y sobre todo requerirá un sustituto, algo que lo haga presente. Esto sería la forma. El valor vicarial que adquiere la forma la convierte en la representación interna duradera, pasando a ser la conservadora de lo ausente. La forma se convierte así en lo que Gadamer denomina templo o fiesta en un indicativo que necesita de una actualización para aparecerse. La forma es el vehículo para acceder al contenido. Lugar en que se manifiesta el aspecto racional del misterio.

Esta manifestación racional del misterio se produce por medio del carácter enigmático de la obra de arte. Por la capacidad que esta posee de cuestionar, como objeto que provoca una interrogación. Esta vivificación de la forma, siempre puntual, trae a presencia el contenido, dejando este de ser una ausencia para manifestarse. Esta actualización de lo ausente será definida por Hegel como enigma en tanto que representación de una espiritualidad autoconsciente que no se aprehende directamente de la realidad sino que sólo se intuye en lo a ella afín y accede a la conciencia mediante aquello que le es extraño, mediante aquello que le interroga.(38) Lo que en Adorno suponía la construcción de un conjunto de elementos mediadores. Este conjunto de elementos está compuesto tanto por aspectos formales, como por aspectos de contenido. Sus relaciones se constituirán como el conjunto de grados que forman el velo negentrópico, siendo el enigma una modalidad de ese conjunto de relaciones posibles.

El concepto de enigma en Hegel se funda sobre la relación dialéctica contenido-forma, lo que incluye este aspecto en la estructura total de su estética. Dicha relación es posible mediante la construcción de elementos mediadores que se convierten en indicios

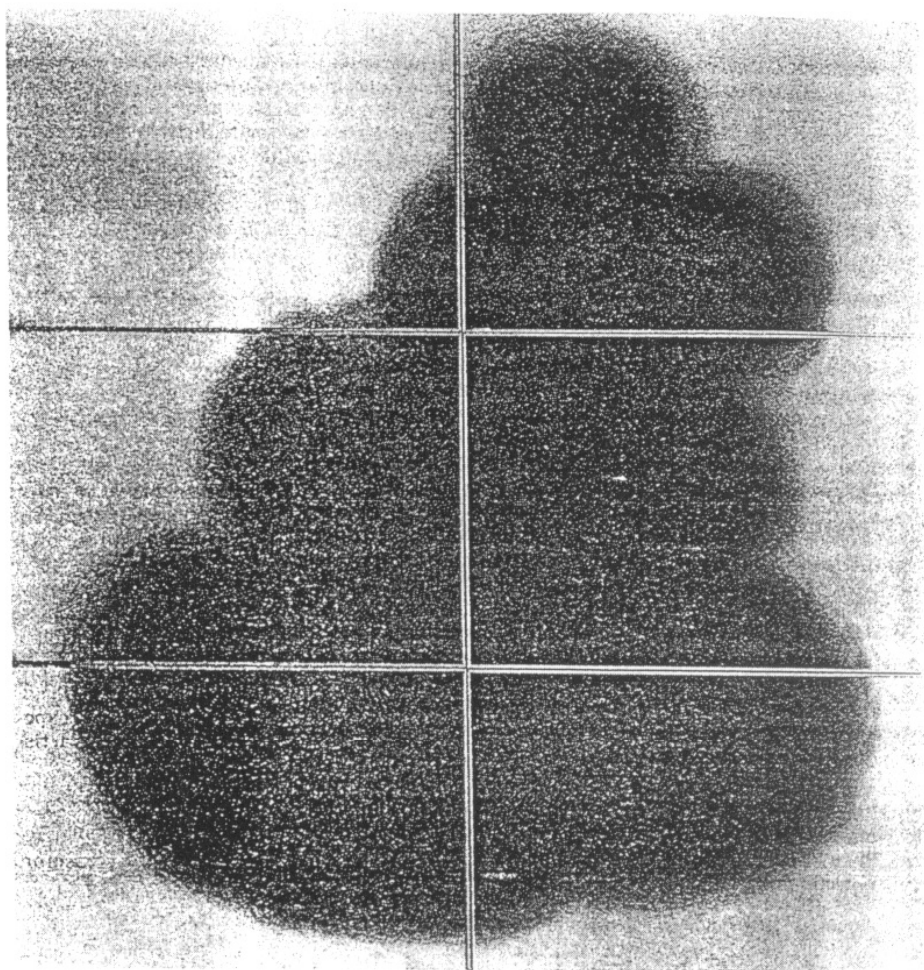


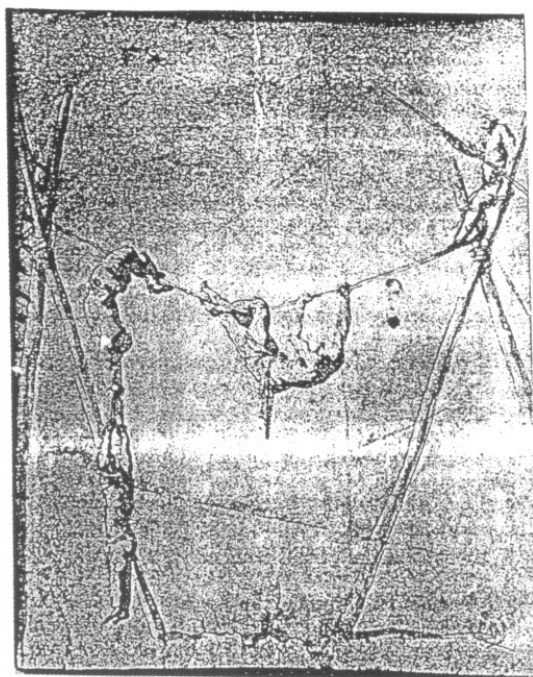
Figura 14.- Ignacio Tovar.
Sin título.
Grafito sobre papel.
1989.
Dibujo Veneciano moderno. Principio de usura. Universalizar lo particular.

que posibilitan la aprehensión del contenido mediante la intuición. Convirtiéndose la forma en el mecanismo que activa la intuición, y siendo la intuición en este caso el nombre dado a la actualización del contenido. Esta actualización del contenido va a ser situada por Adorno como condición histórica de cualquier imagen de sentido. Lo enigmático proveniente, entre otras cosas, del jeroglífico griego, epigrama, más concretamente de la concepción neoplatónica alejandrino-renacentista, pasa a la obra de arte o imagen de sentido, por un lado como condición histórica heredada socialmente, y por otro lado como estructura de sentido. El valor enigmático de la obra quedará reducido a su aspecto de velo negentrópico. Llegados a este punto es aconsejable definir con exactitud el carácter entrópico de la imagen de sentido. La constitución de imágenes de sentido no es exclusiva de los artistas plásticos, y menos hoy, sino que es una responsabilidad que se extiende a todo el estamento intelectual, poetas, filósofos, cineastas, etc. La constitución de nuevos arquetipos o la relectura de arquetipos clásicos para la creación de nuevas imágenes de sentido es la finalidad de la labor de creación, sea esta en el terreno que sea. La imprescindibilidad social del artista o del filósofo se fundamenta en la capacidad de este para configurar y renovar las imágenes con las que el resto de las personas pueden vivir. Si observamos, por ejemplo, la evolución de la imagen de la muerte, no su carácter iconográfico, sino el conceptual, veremos cómo esta imagen se ha ido ciñendo a lo largo de la historia a las distintas necesidades del ser humano de su representación. El paso que hay entre la imagen de la muerte en Grecia, citada por Lessing, y la muerte cristiana, configurada iconográficamente en la baja edad media, nos muestra la necesidad de adecuación de la imagen del arquetipo a un contexto conceptual concreto. Lo que Kenneth Clark denomina la imagen que se impone (Compelling image). La imagen se configura en validación de una necesidad. Es en cierto modo una sutura ejecutada sobre una fractura. La necesidad de pensar en una imagen concreta que reduce lo abstracto inasible y lo trae a presencia haciéndolo, sino aprehensible, sí presente, concreto. Esta concreción de lo abstracto lo hace a su vez soportable. Existencialmente es más llevadero pensar en la muerte de forma abstracta, remitida esta abstracción a una figura, que remitirse a experiencias personales o a complejas labores de ensimismamiento abstracto. Como se puede deducir de todo esto la imagen elaborada tiene un carácter utilitario. Este uso no es neutro, y somete a la imagen, del tipo que sea, a un desgaste. Este desgaste semántico lo denomina Dorfles entropía. Haciendo uso de un término físico aplicado al campo semántico de la imagen. El desgaste de la imagen viene dado por un conjunto de variables que evolucionan a lo largo de la historia. Y que van desde la capacidad de reproductibilidad hasta el lugar ocupado por la imagen a nivel físico o social, y que dependen sobre todo de la condensación de la relación forma-contenido. Lógicamente, en la actualidad, el proceso de desgaste es muy superior dado el elevado consumo de imágenes parcialmente arquetípicas, la poca densificación de la mayoría de ellas y su conversión social tanto en valores de cambio como en códigos de relaciones éticas (Lipowetsky)-estéticas (Dorfles)-ontológicas (Heidegger)-sociales (Debord).



Figura 15.-Darío Villalba. *La espera*. 1974

Presentación del proceso entrópico homogéneo.



Ocultación por convencionalidad.

Figura 16.- Ribera. *Acróbatas en la cuerda*. Madrid. Real academia de B. A. De San Fernando.

2.- Origen del misterio en el dibujo.

2.1.- Diferenciación entre lo oculto, lo enigmático y lo misterioso como valores formales en el dibujo.

2.1.1.- Enigma como velo (neg)-entrópico.

El proceso entrópico no supone sólo una vanalización de la imagen, cosa que no es moderna, véase el uso de Murillo para cajas de galletas en el XIX o el de Mondrian para botes de laca en el XX, sino una retirada de la imagen, que produce su ocultación. (39) En este proceso entrópico de retirada la imagen se dirige hacia su origen, obteniendo de esta manera una refundación original. Cuantas más lecturas se hagan de una imagen, cuantos más puntos de vista se ejerzan sobre ella más imágenes se constituyen a partir del original. Al ser estas copias o interpretaciones, mediaciones al fin, su grado de densificación depende del original, está supeditado a él. Esta dependencia, explicada ya por muchos autores, posibilita una refundación de la obra en los términos originales de su creación. Una retirada, como dice Adorno, de la obra a su esencialidad, sea esta del tipo que sea, pictórica, conceptual, etc. Esta retirada-al-origen de la obra tiene ante todo un carácter histórico. Este carácter histórico proviene no del arte, sino de la estética, la valoración histórica que esta ejerce sobre el arte. El proceso entrópico es ante todo histórico y hermenéutico, es decir social. Las obras en sí no sufren ese desgaste más allá de sus materiales, pero sí el conjunto de sus sentidos dependiendo del proceso hermenéutico que se les aplique, y este a su vez depende del proceso histórico-social que lo genera. Este proceso fue definido por Adorno y Horkheimer de manera crítica sobre la ontología de Heidegger, y desarrollada más tarde por Adorno en su teoría estética. Esto supone en cierta medida, como Benn intentaba hacer entender al nacionalsocialismo, que toda evolución en el arte es previsible y necesaria, siempre que este mantenga su carácter subjetivo. Un cierto tipo de hermenéutica ejercida sobre las obras anteriores, y configurada en un momento determinado por procesos históricos, dará lugar a un arte derivado de ella misma. El peligro del arte en la modernidad de confundirse con estética.

2.1.1.1.- Procesos entrópicos de la imagen.

Proceso entrópico homogéneo.

Proceso entrópico heterogéneo.

Principio de usura.

Existen dos procesos entrópicos básicos definidos por Lupasco en términos también de física clásica: el homogéneo y el heterogéneo.

El proceso entrópico homogéneo supone un desgaste por encubrimiento de un reducido número de puntos de vista, el aparato hermenéutico ejercido sobre el dibujo p.e no posibilita una densificación de la estructura de sentido, sino que reincide sobre ciertos aspectos recolocándolos de manera que sólo sea posible una lectura, o mejor dicho, un sentido de la lectura. Este tipo de desgaste podríamos representarlo metafóricamente en los encapsulados de los años setenta de Darío Villalba.(40) La obra queda encapsulada en un sentido de su lectura, queda homogeneizada bajo un punto de vista.

El proceso entrópico heterogéneo supone un desgaste semántico por dispersión de los procesos hermenéuticos. El ámbito hermenéutico en este caso se vuelve relativamente insuficiente para un aprehendimiento de la obra, dando lugar a procesos más complejos de intuición. Esta dispersión de los procesos hermenéuticos conlleva una dispersión de la obra en sí. La fragmentación a la que es sometida supone la retirada en

sí de la obra, su ocultación, al igual que la intensificación anterior, se constituyen en un velo que bien puede ser entrópico, de desgaste, o negentrópico, de retirada. Y como veremos más adelante este velo tendrá un conjunto de grados. El velar de la obra, el hacerse del misterio, se realiza como actividad dual. El sistema entrópico hermenéutico activa en su realización el velo negentrópico generado por el autor. Es decir, el proceso entrópico heterogéneo desarrolla mecanismos de ocultación de la obra en tanto es ejecutado como estructura hermenéutica de aproximación. Estos mecanismos pueden ser resumidos en uno, que es la hiperevidencia. Hacer tan presente el sentido que este desaparezca convertido en una forma vanal. Esta vanalización, o su inversa, la trascendentalización del dibujo o el objeto artístico, supone un solo movimiento, que en sí conlleva el aspecto de presencia y retirada de la obra. Presencia en tanto que el sentido que constituye la obra se hace presente y de retirada en tanto que el resto de sentidos posibles siguen quedando como interrogantes. El *Polemos* heideggeriano, variante en ciertos aspectos de la *reductio ad unum* y de la *coincidentia oppositorum*, se acerca mucho a una definición posible de velo (neg)-entrópico.

Otra variante del velo (neg)-entrópico la encontramos en el *exergo* derridiano, en la idea de usura. Su propia definición:

La usura no sobreviene a una energía entrópica destinada a permanecer, de otra manera, intacta; constituirá por el contrario la historia misma y la estructura de la metáfora. (41)

nos presenta el carácter vectorial de la constitución del velo, así como el carácter procesual de desgaste del propio velo, como parte propia de sí. Lo que Derrida presenta por medio de la usura es la ganancia de la pérdida. La ganancia de la obra en su retirada entrópica:

(...) a los afiladores que pasaran en vez de cuchillos y tijeras, medallas y monedas por la muela, para borrarles el exergo, la fecha y la efigie. Cuando han trabajado tanto que ya no se ve sobre sus piezas de cinco francos ni Victoria, ni Guillaume, ni la República, dicen: "Estas piezas nada tienen de inglés, ni de alemán, ni de francés, las hemos sacado fuera del espacio y del tiempo; ya no valen cinco francos: tienen un precio inestimable, y su curso se ha extendido infinitamente." Tienen razón en hablar así. (...) Vemos inicialmente lo que pierden en ello ; no se ve inmediatamente lo que ganan." (42)

Esto, desarrollado por autores como Valery, Baudelaire, y más recientemente Bordieu, J.L. Pardo o Gustavo Poblet sigue vigente en obras como las de Jeff Koons o Pierre & Gilles. El sistema de interrogación que la vanalización articula en el proceso (neg)-entrópico homogéneo se desarrolla por medio de lo subjetivo enmarcándolo dentro del ámbito de lo kistch o lo cursi. Ámbito suficientemente desarrollado por autores como Gómez de la Serna o Hermann Broch.. No olvidemos que tan sólo en alemán y castellano existen palabras para definir un concepto como cursi y kitsch.

El concepto de usura derridiano, entendido como uno de los grados de retirada de la obra de arte, que a su vez está comprendido dentro de la idea de huella de Levinas, mediante lo cual nos sitúa ante lo subjetivo y, por lo tanto, ante lo subconsciente, nos viene definida como un proceso que se nos muestra con dos caras. Por un lado está el proceso de usura en sí, proceso de ocultación de la imagen constituido por dos aspectos; primero, la necesidad de salvar la imagen, en todos sus niveles. A este respecto es necesario olvidar el nivel material de la obra dado que en muchos casos su inexistencia física no supone su desaparición, veanse las obras de Apeles o las tablillas en perspectiva de Alberti. Y como segundo apartado está el proceso (neg)-entrópico en sí, el proceso utilitario de la imagen, su uso. Ambos aspectos, la usura en sí, pueden ser definidos de forma alegórica como proceso mediante el cual una imagen (contenida)

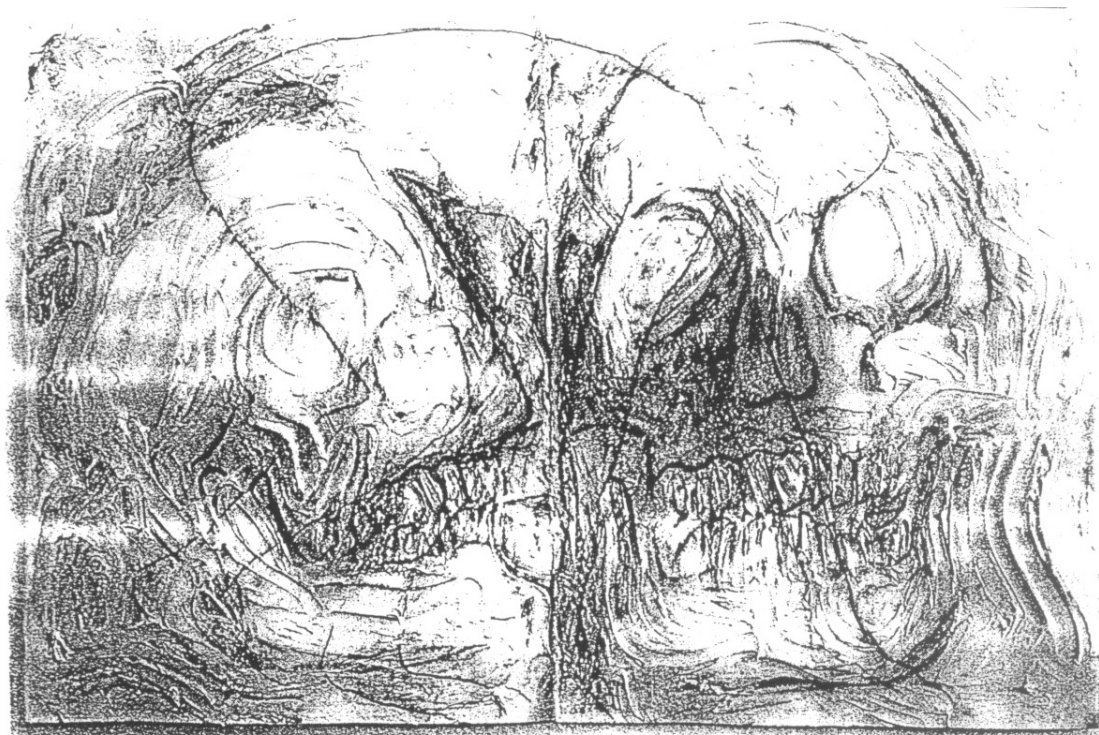
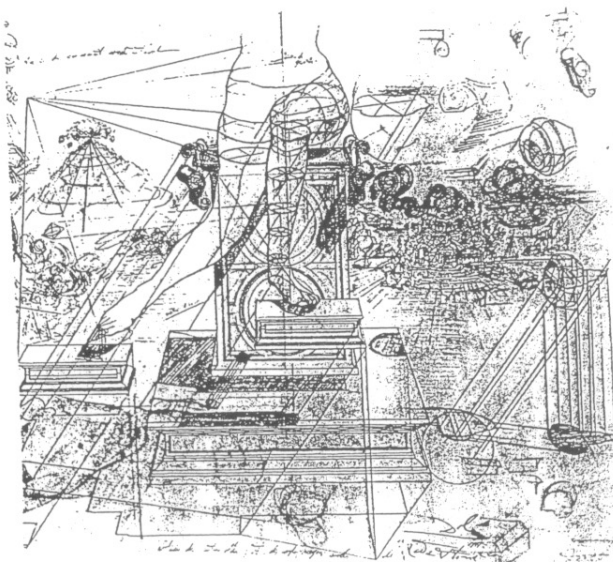


Figura 17.- Nino Longobardi. *Sin título*. Mixta sobre papel. 76 x 114. Cm.



Formas menores de enigma y ocultismo en el dibujo. Figura 18.- Salvador Dalí. *Leda atómica*. 1947.

“real” se oculta bajo otra imagen (formal) constituida exproceso como sistema de ocultación:

(...) b) Pero poco a poco se borra con el uso lo metafórico, (...) se transforma para convertirse, de expresión no propia (uneigentliche) en expresión propia (eigentlichen Ausdruck), mientras que como consecuencia, por la facilidad corriente de captar una en la otra, la imagen y la significación no se distinguen ya una de la otra y la imagen, en lugar de una intuición concreta, nos da inmediatamente la significación abstracta. (43)

Esta definición de Derrida, perteneciente al sentido espiritual del contenido de la palabra nos sitúa ante la definición aquí manejada de construcción de imágenes. Revela el carácter ético y ontológico de este obrar. Y nos presenta de forma diáfana la finalidad de la retirada de la obra.

Hasta aquí todo pertenece al proceso de usura, y junto a este, como la otra cara de la moneda, se constituye el proceso de revelación, que se compone a su vez de dos apartados que son espejo de los que componen el proceso de usura. Primero se construye el proceso de ocultación *económica* de la imagen, que en este caso no es tal, sino el proceso de toma de consciencia de la imagen oculta, es decir el proceso mediante el cual se plantea el enigma y este es asumido, es el mismo sistema de ocultación que en la constitución de la imagen pero ya en el proceso hermenéutico, y en segundo lugar el proceso de revelación en sí. Lo que aquí definimos como disponibilidad de la imagen, capacidad de asimilar el conjunto de sus aspectos incluyendo aquellos que nunca van a ser aprehensibles. Esta disponibilidad no conlleva un uso *correcto* de la imagen. Como es obvio el proceso de revelación se constituye a partir de la idea de origen de la obra, del momento de su *fundación*, en sentido gadameriano. (44)

2.1.1.2.- Sistemas de ocultación. Procesos (neg)entrópicos de la imagen.

Diferencias entre el ocultismo y el enigma.

Una vez presentado, aunque brevemente, el problema de desgaste entrópico de la obra, podemos pasar a desarrollar con mayor amplitud el conjunto de sistemas de ocultación generados a partir de la obra, del dibujo en sí. Estos sistemas de ocultación pueden ser resumidos en la idea de misterio y sus grados. Si bien es necesario hacer una serie de distinciones entre el ocultismo, el enigma y los diferentes ámbitos del misterio.

El ocultismo, no como la doctrina que pretende conocer y aprovechar los secretos de la naturaleza, sino como código o sistema de conocimiento trasladado al arte no participa de lo misterioso del dibujo en tanto que código mediante el cual se obtiene lo oculto. Este código, como tal, está reglado, es por lo tanto convencional y su accesibilidad depende de su reproducción o difusión. Su finalidad a sí mismo no es la de ocultar para mostrar, sino la de esconderse de ciertos aspectos históricos. Los conocimientos desarrollados por el ocultismo no necesitan de un proceso hermenéutico para su comprensión, y en caso del uso de dibujos o esquicios, tienen habitualmente un carácter mnemotécnico. El ocultismo en el arte puede ser mostrado por obras como las de Cuixart, Ponç, un buen grupo de surrealistas, o más recientemente por autores como los que engloban las mitologías individuales, o Clemente, Cucci, Penck, ciertas obras de Boltansky, Hamilton Finlay, o Carlos Schwartz, en todos los casos podemos definir el ocultismo como artificialidad del misterio, como intento de ocultación por medio de la ignorancia de un código, que por otra parte, al ser descifrado no nos mostraría nada especialmente interesante. Es en estos casos donde el artista se atribuye el antiguo “privilegio” del “elegido”, el antiguo ocultismo pretendía atribuir a ciertos individuos o grupos lo misterioso, generalmente concebido como susceptible de ser manipulado

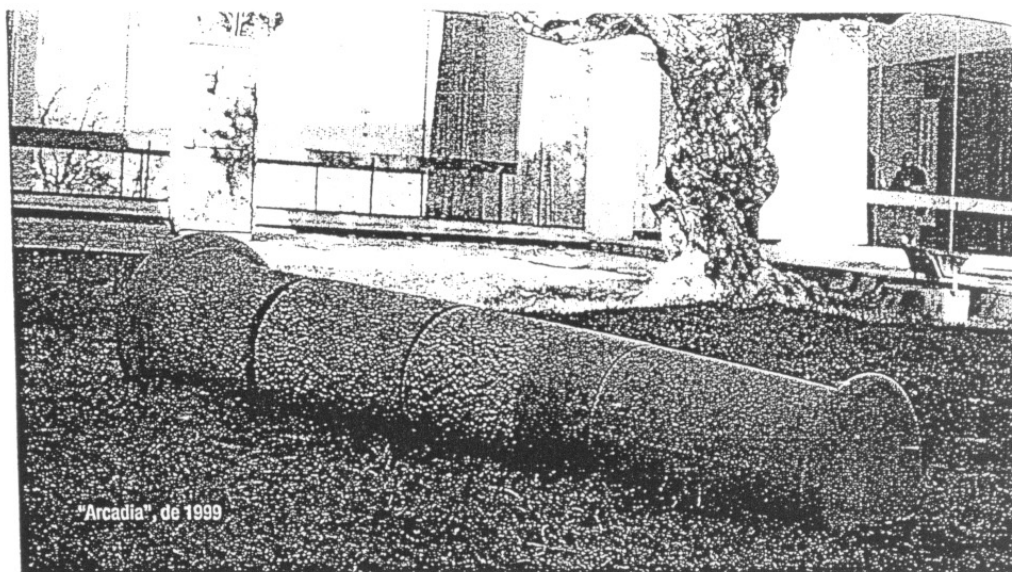


Figura 19.- Hamilto Finlay.
Arcadia.
1999.

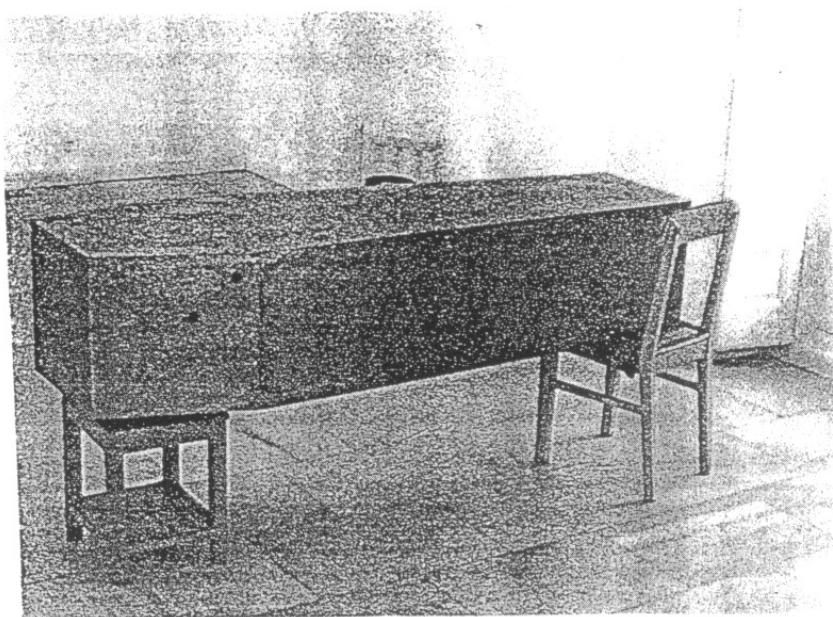


Figura 20.- Mirosław Balka.
Adoración-amapola.
1993.

mediante artificios.

El renacer posmoderno de lo oculto tiene dos ámbitos claros y predecibles en sus realizaciones, por un lado es el intento de una artificiosa religiosidad, véase como caso paradigmático el conjunto de obras que Carlos Schwartz presenta bajo el nombre de *La Pasión según San Mateo*, donde un conjunto de símbolos y signos descifrables sencillamente pretenden presentar o un camino de iniciación o un recuerdo de esa ascensión. Es evidente en estos casos la ignorancia del problema contemporáneo religioso, y son muestras mayormente de una mal entendida trascendentalidad de la obra o una mal asimilada influencia del pathos posmoderno que relaciona el estudio de Dios, en todos sus caracteres, con el del ser. La influencia de las relaciones entre ontología, estética y religión, derivadas de Heidegger.(45)

Otro de los aspectos habituales en las obras contemporáneas que participan del ocultismo es o bien una autorreferencialidad formal heredada de las vanguardias, lo que convierte a las obras en centones, conjuntos de citas eruditas, o un intento de superación de esa autoreferencialidad, que viene a ser lo mismo, mediante una sobrevaloración de lo literario individual, una mitología personal envuelta en aspectos formales. Buena muestra del intento de superación de lo autoreferente formal mediante lo literario es la obra última de Txomin Badiola, o la referencia existencial frente a la estética de la obra de Mirosław Balka.. Queda claro, por tanto, que cualquier forma de ocultismo en arte se circunscribe al ámbito del código, bien sea este íntimo, bien sea adquirido por formación o medio social.

Lejos del carácter banal y superficial al que pertenece el ocultismo en arte, en otro territorio, nos encontramos con el enigma. Siguiendo la etimología de Benjamin su origen lo encontramos ligado a lo oculto por medio de lo grotesco:

La palabra no se deriva de “grotta” en sentido literal, sino de “lo escondido”, “lo críptico”, sentidos implícitos en las palabras “caverna” y “gruta”... Todavía en el siglo XVIII existía para ello... la expresión “oculto en un agujero”. Así pues, el elemento enigmático tuvo que ver con lo grotesco desde un principio.(46)

El enigma está constituido en dos apartados muy diferentes. Por un lado el enigma en sí, como forma de acertijo o entretenimiento, que derivado de las formas difíciles ya presentadas aquí con anterioridad a lo largo del renacimiento y el manierismo se instaura como forma de enseñanza y divertimento en el barroco, quedando como forma menor de la emblemática y la retórica poética. Siguiendo en este sentido el desgaste de las formas tal que el jeroglífico y yendo a ocupar uno de los peldaños menores en la cultura postemblemática del XVIII. (47). Por otro lado lo podemos encontrar como lo enigmático, como forma del velo negentrópico, aquí ya citada, siendo forma menor del misterio, o mejor dicho formando parte de él, e incluyéndose en la obra mediante la influencia del jeroglífico en la constitución de imágenes a lo largo del renacimiento. Como veremos más adelante, al estudiar la importancia del neoplatonismo alejandrino en la formulación estética y dibujística italiana del renacimiento tardío, la influencia del jeroglífico no fue tanto a nivel formal, a parte de la renovación temática, como a nivel conceptual, sobre todo en la elaboración de teorías, véanse las de Marcelo Ficino o Pico de la Mirandola,(48) y es mediante lo exótico del jeroglífico, en sus dos formas, por extranjero y por su carácter remoto en el tiempo, que lo misterioso toma conciencia en la obra. Y esta toma de conciencia de lo misterioso en la obra que se produce en el renacimiento ligado a las teorías neoplatónicas(49) va a tener su formalización por medio del enigma, que con el tiempo

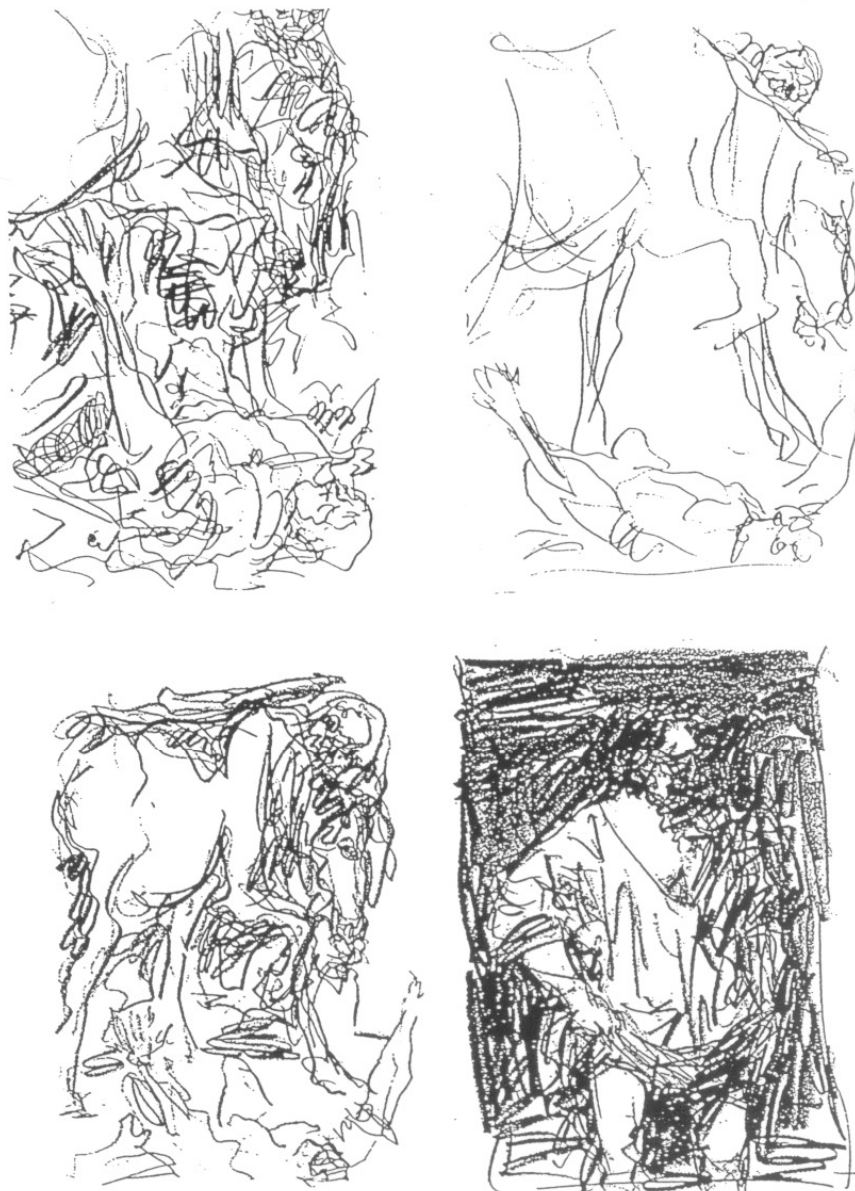


Figura 21.- Xavier Franquesa. *Serie sobre Betsabé de Rembrandt.*

Proceso entrópico heterogéneo. Ocultación por medio del referente.

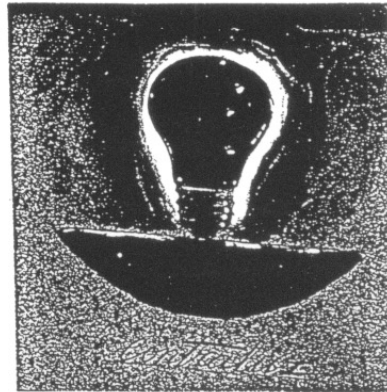
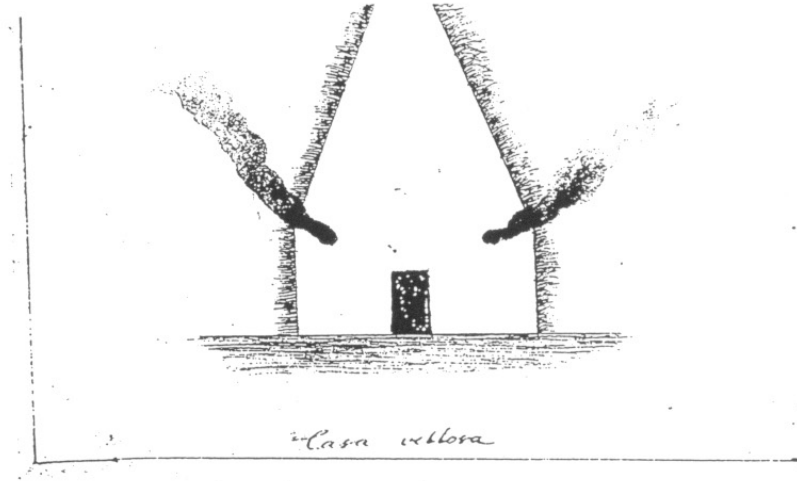


Figura 22.- Gerardo Aparicio. *Cuaderno*.

Presentación del proceso entrópico homogéneo. Lo enigmático.

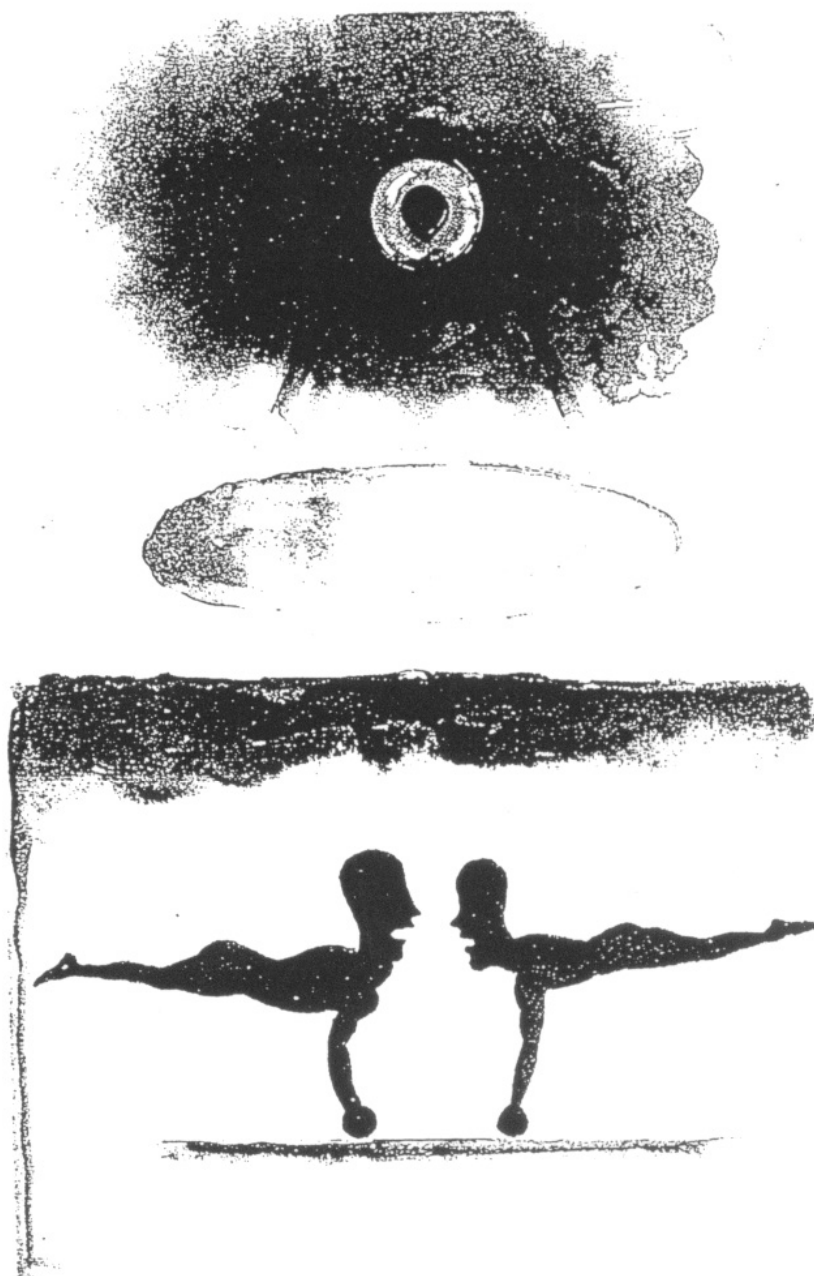


Figura 23.- Gerardo Aparicio. *Cuaderno*.

Diferencia entre lo oculto y lo enigmático

se constituirá como forma del velo negentrópico. Ya se ha desarrollado aquí el concepto de enigma como velo negentrópico a partir de la definición de Hegel. El enigma, como forma que presenta la conciencia del misterio en el dibujo, por medio de indicios, de huellas, de restos materiales sobre un soporte. Véanse los dibujos de Alberto Greco. Es el hilván entre el plano matérico, físico de la obra y el contenido. Que el enigma se recoja en el ámbito formal matérico supone una refundación de orden matérico similar a la refundación hermenéutica del contenido. El enigma, en parte, puede ser entendido como actualización de los procesos de construcción de la obra, en la misma medida que el ejercicio hermenéutico sobre la totalidad de la obra trae a presencia su origen y por lo tanto su refundación. Si bien Adorno mantiene en buena medida la tesis hegeliana tiende a confundir el enigma con lo oculto en la constitución del velo negentrópico, a cambio su solución hermenéutica se aleja de la estética, lugar en el que cae Hegel, para acercarse a lo racional-irracional fundado en la imaginación. De tal manera que la imaginación se configura como respuesta única para la resolución del enigma. Este que es en sí irresoluble con certeza sólo tiene como razón de ser su propia constitución como pregunta para el desarrollo del proceso hermenéutico fundado en la imaginación, es decir, traer a presencia el *Polemos*, la tensión de la pregunta. Es aquí donde el enigma se presenta como lo que es, un mecanismo, más o menos formal, aceptada una cierta dependencia de su carácter físico-material, que modifica el concepto al incluirse su aceptación en el dibujo. Esta inclusión en el ámbito conceptual de la obra se manifiesta en dos direcciones; por un lado se relaciona con lo numénico del misterio, como se ha dicho antes, se constituye en mecanismo que mantiene la interrogación, y por otro lado, aún cuando esté relacionado con el anterior, el enigma se estructura como espejo que en el proceso negentrópico de constitución de la imagen figurará como *Polemos*, como mecanismo que articula la pregunta, y que en el proceso hermenéutico se articulará como *reductio ad unum* o *coincidentia oppositorum*, mecanismos de la imaginación-intuición que permiten la refundación de la obra. Lo enigmático es así un mecanismo que por su razón de ser existe en un ámbito indefinido entre lo formal y el contenido. Este se constituye como movimiento de la imaginación, es por lo tanto, el mecanismo de apertura de la obra en tanto que pertenece al contenido, y mecanismo de ocultación, de supervivencia en tanto que aceptemos su carácter material-formal.

La relación más evidente por la cual lo enigmático pasa a la obra a través de la influencia del jeroglífico es la relación de ambos con la muerte. Esta relación con la muerte se hace manifiesta en el aspecto enigmático de la obra mediante la imposibilidad de completar o desarrollar siquiera los procesos de intuición pertenecientes a la imaginación. Como veremos más adelante, el enigma se conforma como estadio intermedio o preludio del misterio de la obra. Es en sí uno de los grados del misterio al pertenecer al ámbito de lo numénico.

3.- Para una definición del misterio en el dibujo.

Podemos considerar ya tanto lo oculto como lo enigmático formas menores del misterio. Si lo oculto es tan sólo un código, lo enigmático no es más que una fórmula, o una formulación mejor dicho, del misterio. Al misterio sólo podemos acceder por una vía negativa, es aquí donde se relaciona con la mística. Siempre lo vamos a encontrar definido como lo incomprensible, lo inaprehensible, lo desconocido, lo indeterminado, lo absurdo, lo paradójico, y siempre va a estar representado por métodos indirectos: oscuridad, lo negro, silencio, vacío, etc. Ver la imagen del funeral de Malevich, con su tumba, y con su cuadro negro en la cabecera. Esto nos coloca ante el aspecto fundamentalmente desarrollado del misterio que es el irracional. Hasta tal punto está



Figura 24.- Alberto Greco.
Sin título.
Tinta sobre papel.
1963.
Dibujo veneciano moderno.

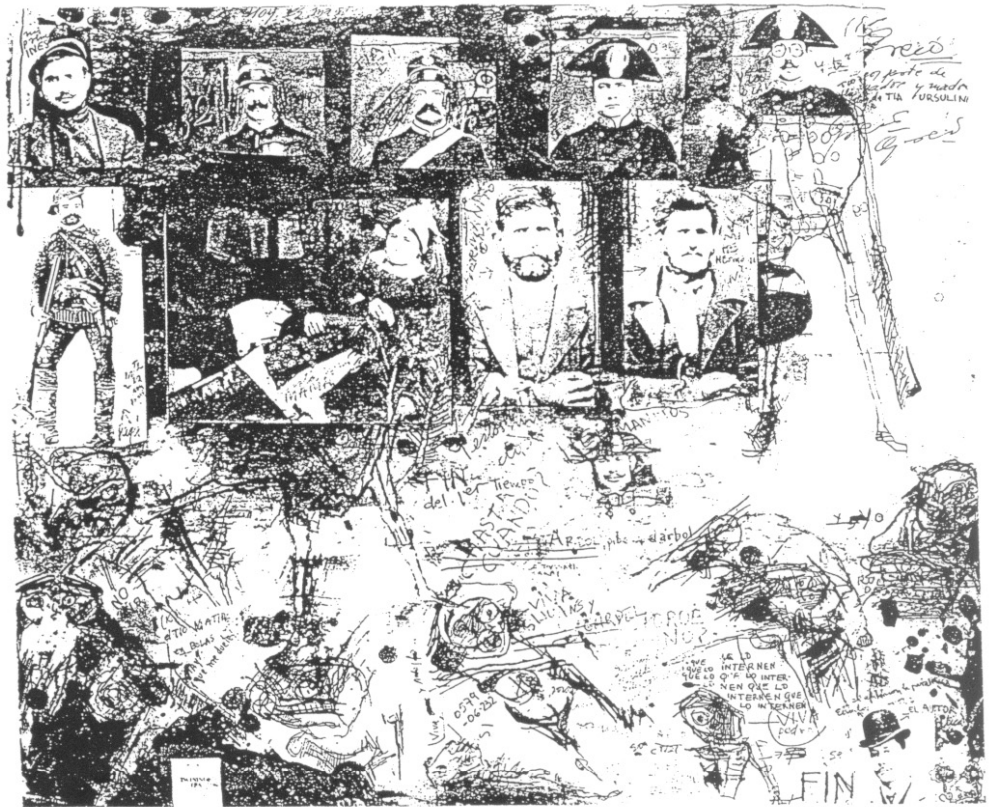


Figura 25.- Alberto Greco.
Tía Ursulina.
 Tinta y collage sobre papel.
 1965.
 Literalidad como forma de superar la autorreferencialidad. Mitología individual.

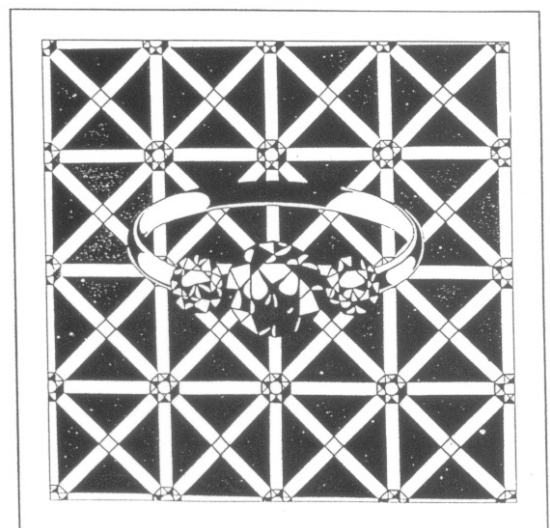


Figura 26.- Patrick Caulfield.
Anillo de pedida.
 1963.
 Enfriamiento del gesto
 Sistema de ocultación por hiperevidencia

ligado lo irracional al misterio que Domingo Lacordier, en sus sermones dominicales viene a definir el misterio como conciencia de la intuición de lo irracional, como conciencia de lo absurdo.(50) Nosotros trataremos aquí el misterio bajo dos aspectos, primero, como una tensión. Un acto de aparecerse de la tensión entre lo racional y lo irracional, lo oculto y lo que aparece, lo inteligible y lo intuido. Segundo como conciencia de lo otro, entendiendo esto otro bajo aspectos negativos para poder ser definido.

3.1.- El misterio como conciencia de lo-otro.

El misterio tiene como origen la intuición de lo-otro, de lo desconocido, de lo que está fuera de mí y por ello me es extraño. (51) Este origen es común a todas las culturas. En occidente, sin embargo, y sobre todo, la definición moderna de misterio a partir del renacimiento, se constituye desde dos puntos diferentes, aunque no muy alejados; por un lado el neoplatonismo, y por otro el cristianismo, entendiendo el cristianismo como revelación de Dios. Ambos aspectos se interrelacionan muy tempranamente, el corpus paulista y la influencia alejandrina sobre las primeras generaciones de padres de la iglesia así lo atestiguan. Aquí se intentará desarrollar ambos aspectos en sus diferencias, básicamente, aún siendo consciente del peligro que esto conlleva, reduciremos el misterio neoplatónico a los aspectos racionales, y el misterio cristiano, el misterio de revelación, medio por el que se relaciona con la mística, con lo irracional. Ambas formas se interrelacionan por medio de lo numénico que desarrollaremos más adelante.

3.2.- Relación con el jeroglífico en el neoplatonismo florentino.

La introducción de la hieroglyphica en Florencia fue recogida por un ambiente que a su vez estaba imbuido de neoplatonismo, en parte por la obra de Dante y en parte por el Concilio de Florencia(52), que en su fracaso por la unidad de la iglesia occidental y oriental trajo al amparo de la academia de Florencia a numerosos sabios como Gemistos Plethon o el Cardenal Bessarión, Crisaloras, los Láscaris, o Demetrio Candalorias. Esto propició un ámbito en donde pensar en el jeroglífico como forma oculta de conocimiento y en su desarrollado sistema gnoseológico como conocimiento angélico, por medio de la unidad de la intuición, era lo lógico. (53) Cristóforo Boundelmonti llega a esta Florencia con el manuscrito en griego de la Hieroglyphyca huyendo de los turcos. El ambiente florentino que acoge el conocimiento oculto de los jeroglíficos nos es detallado por Panofsky en sus estudios de iconología pags 189 a 197. (54) El concepto de misterio desarrollado por el neoplatonismo florentino dará lugar a la estructura de conocimiento angélico, intuición que después será desarrollada como lo irracional, y por otro lado a la imagen del artista como hierofante, como el constructor de misterios, ocupando el lugar intermedio entre el sacerdote y el rapsoda. Es en la constitución formal donde el jeroglífico enriquecerá iconográficamente y literariamente el dibujo. El carácter eminentemente gráfico que el desarrollo de la cultura preemblemática va a tener posibilita su gran difusión, veanse a este respecto los dibujos de Boticelli para buriles de la Divina Comedia o los buriles y dibujos de Mantegna, y su posterior influencia.

3.2.1.- El conocimiento angélico.

Dos son los aspectos más importantes que el neoplatonismo alejandrino va a transferir al ámbito artístico: por un lado el conocimiento angélico, forma inductiva de aprehensión que será desarrollada enormemente en campos muy diversos, desde el adoctrinamiento jesuita realizado a partir de un enorme desarrollo de la cultura emblemática a lo largo sobre todo del XVI y XVII, al campo lúdico, torneos y festejos, o al pedagógico, empresas para príncipes. El origen de este sistema de conocimiento, sistema de imágenes, lo encontramos definido por Horapolo en la introducción de su hieroglyphyca a partir de la idea de alma platónica. Entendiendo el alma como órgano capaz de cierto tipo de conocimientos que el resto del ser no puede aprehender. La raíz de este concepto, y en su derivación, del próximo que trataremos, el de la definición de artista como hierofante, la encontramos en Posidonio y su teoría sobre el hombre como lazo (*Desmós*) entre Dios y el mundo. Este concepto de conocimiento tendrá gran importancia en la definición de los ciclos pictóricos desde el renacimiento.

Esta concepción de conocimiento superior, ligado al exotismo histórico y geográfico del jeroglífico, va a hacer de cualquier tipo de imagen el contenedor de algo más o menos oculto. No olvidemos que hasta el siglo XVIII la teoría más extendida sobre la hieroglyphyca era su contenido esotérico y la obligación de su ocultación mediante un complejo sistema de imágenes. Es así como cualquier tipo de imagen, bien sea una escultura, un cuadro, un poema, etc, será entendido como contenedor de algo oculto que sólo es accesible mediante intuición. La intuición en sí será desarrollada en este texto cuando relacionemos el misterio con la mística. El conocimiento angélico será entendido siempre de forma negativa, como aprehensión de *lo-que-no-se-puede-decir*, pasará así a ser vehículo de conocimiento de la obra de arte. Este no tiene en sí relación con lo irracional, sino más bien, con la toma de conciencia de ese ámbito irracional: toma de conciencia de lo incomprensible, de lo absurdo. Sin embargo, el origen cristiano del conocimiento angélico deriva, lógicamente, de la fe. No entraremos a definirla, pero sí a notar, como ya se citó antes, que el retroceso del estudio de las imágenes de sentido a lo largo de la Edad Media fue provocado por la necesidad de creación y afianzamiento de imágenes cristianas. Y para este fin fueron aprovechados todos los mecanismos ya existentes, desde el complejo sistema de conocimiento angélico, a simplificaciones formales con fines pedagógicos. La Fe, y por extensión la revelación, son el vínculo que relaciona el misterio neoplatónico y el cristiano. A efectos eruditos podemos buscar esta relación en el corpus paulista, en San Pablo, verdadero conformador del cristianismo. El conocimiento angélico pasará así a la obra en forma de intuición, de conciencia de lo misterioso, como conocimiento que se conoce así mismo, y estará siempre ligado al ámbito de la Fe, sea en el territorio religioso, sea en el del arte. Dentro de nuestro texto ambos comparten la misma finalidad, la construcción de imágenes, y la misma utilidad, hacer comprensibles y *habitables*, habitable en el sentido que le da Heidegger y Oteiza, ciertos aspectos “existenciales” u “ontológicos”, para los cuales el hombre ha generado estas disciplinas.

3.2.2.- La conciencia de lo-otro.

Como hemos visto, el misterio neoplatónico se basa en la comunicación con lo-otro, como segundo aspecto desarrollado por medio del jeroglífico. Entendamos lo-otro como lo extraño, lo exterior a nosotros y que en tanto definamos sus límites nos definimos a nosotros. Por tanto lo misterioso es lo-otro. El artista y la obra de arte son así mecanismos que el hombre usa para esa comunicación con lo-otro. El artista en el

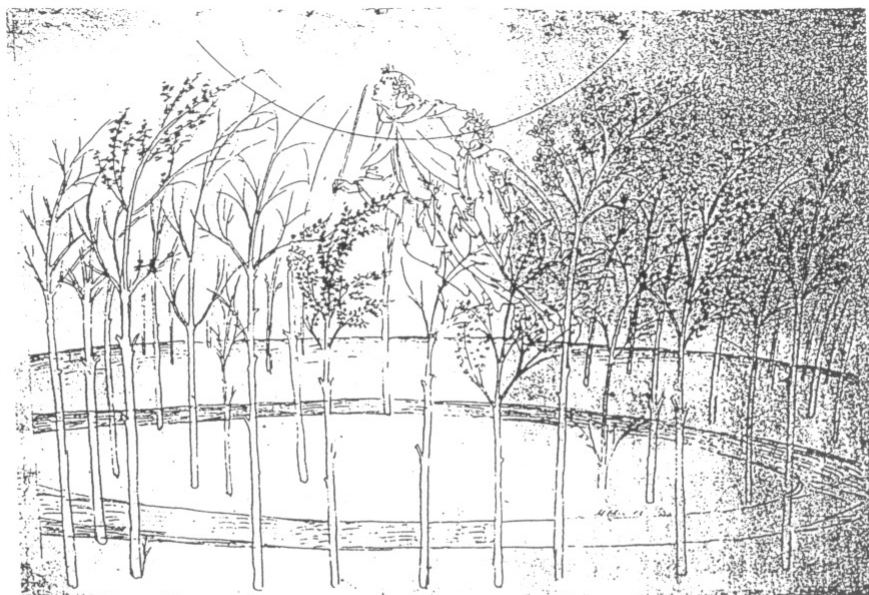


Figura 27.- Dibujo florentino. Sandro Boticelli. Ilustración para la Divina Comedia.



Figura 28.- Salvador Dalí. *El verdadero pintor es capaz de pintar una pera rodeado de los tumultos históricos.* 1951.



Figura 29.- Dibujo florentino manierista. Miguel Angel. Dos hombres luchando.



Figura 30.-

Introducción de lo grotesco en el manierismo.

VICENTE CARDUCHO. Demonio. Estudio para un lienzo de la serie del Paular.
Madrid. Biblioteca Nacional.

renacimiento vendrá a ser definido como Teurgo e Hierofante. Como el constructor de misterios y el desvelador de enigmas. Y su actividad, ligada a lo divino:

(...) tal doctrina va a facilitar la expansión de la idea según la cual las imágenes de los dioses son capaces de realizar actos milagrosos. Tal creencia es compartida no sólo por las capas incultas de la sociedad (la hallamos reflejada en Luciano, por ejemplo), sino que, en virtud de su base científica, será aceptada por los espíritus más selectos (los neoplatónicos, entre otros.)(55)

3.2.2.1.- Relación del artista como hierofante y el furor divino. (Origen y desarrollo de lo subjetivo en el dibujo.)

Esta teoría del Hierofante o el teurgo, si bien tiene su origen en el renacimiento, solo será difundida en el manierismo, cuando la obra de Ficino y Pico de la Mirandola sea divulgada.

Se fundamenta ante todo en dos aspectos, por un lado el furor, y por otro lado, la relación con lo divino. En una primera lectura de Ficino encontramos que ambos aspectos parecen estar ligados, parece que el furor es el medio de comunicarse de Dios con el artista, y a su vez, que este se convierte en un instrumento de Dios para comunicar un mensaje. El concepto de furor fue desarrollado por Ficino a partir de sus comentarios al *Banquete*, el *Fedro* y el *Filebo* unido a sus estudios sobre *Los nombres divinos* del Pseudo-Dioniso, a los tratados herméticos, Plutarco, Porfirio, Plotino, los apologeticos cristianos y San Pablo, todo esto no sólo definió uno de los aspectos del artista moderno que llega hasta nosotros, sino que preparó el terreno de una nueva concepción de la relación del hombre con Dios. Uno de los aspectos de esta relación fue la preparación para el desarrollo de lo subjetivo:

(...) el alma no estaba predestinada a volver a contemplar el rostro de Dios (como afirmaba Platón) ni Dios era la única causa (como defendían los neoplatónicos, cristianos o no), sino que, si bien la gracia divina era una condición necesaria, la voluntad humana era especialmente requerida. (56)

Esa voluntad será vinculada al arte por medio de lo subjetivo, por medio de su desarrollo, el cual dará lugar a la apertura de lo irracional. Es por este motivo que podemos encontrarnos de una manera mucho más desarrolladas las tesis ficinianas en los pintores venecianos como Tiziano que en los florentinos, aún cuando estos fueran amigos de Ficino, como era el caso de Botticelli y Pollaiuolo. El furor estará ligado así al gesto, a la huella en el dibujo. Esto en cuanto a la virtud de la realización, mientras que para la elaboración conceptual se echará más mano de Dios que de la voluntad humana:

Ciertos hombres, predispuestos por Dios intervenían activamente en su salvación : tales eran los artistas. (57)

En ambos casos, tanto el de la realización como el de la conceptualización de la obra, la idea de furor, presenta ante todo lo irracional y subjetivo en el artista. Mientras que por la misma época, y en parte a través de Ficino, lo racional del arte será definido en los términos de *Ingenio*, y especialmente en el de *Concetto*, este último especialmente querido por los hermanos Tasso. El *concetto* será definido de muchas maneras, la que ha nosotros nos interesa aquí viene a presentarlo como la capacidad del artista por realizar obras originales a partir de un programa prefigurado. Para esta labor es necesario que el artista participe en parte tanto del furor como del ingenio. Siendo el ingenio la capacidad erudita del artista por presentar de la forma más conveniente un programa preestablecido, demostrando así su sensibilidad, erudición y cultura. La reivindicación del artista como *intelectual* estará siempre definida dentro de estos parámetros de originalidad y erudición.

La decisiva aportación de Ficino a la psicología de la creación artística reside en que puso las bases para que la grandeza de la obra de arte no fuera debida únicamente a la innata composición del alma y a sus predestinadas relaciones con el alma del mundo y con Dios, como pensaban los neoplatónicos helenísticos, a la peculiar composición humoral del cuerpo, según Aristóteles, y a la gracia de Dios, como afirmaban desde Hermes y Plotino hasta los apologistas cristianos, sino a la voluntad del artista con talento que tomaba parte activa en su salvación, ayudando al alma y a Dios. Como escribía Ficino, Dios querría que el hombre quisiera ser raptado:

(...) como la luna no resplandece hacia el sol si primero no es iluminada por el sol, tú no amas este divino amor si no estás inflamado de este divino amor que te ama y amándote te asciende hacia el fervor de amar. (58)

Uno de los aspectos del furor más relacionado con el arte es su acercamiento a lo-otro, a lo misterioso. Es en realidad uno de los mecanismos del arte para su aproximación. El contacto con lo irracional, la admisión de esa irracionalidad, nos presenta uno de los territorios de conocimiento casi exclusivo del arte. Esta irracionalidad, admitida como subjetividad, adquiere su primera representación con las ideas de *Furor* e *Ingenio*. Estas ideas, que tienen como base caracteres negativos, se circunscriben ante todo al ámbito del misterio en el arte. Esta relación viene dada por su capacidad de definición y presentación de lo-otro.

El origen del *Furor*, como descripción de ciertos estados psíquicos proclives a aspectos relacionados con la revelación, fue definido ya por Platón, y desarrollado por él en diálogos como *Ion*, *Menón*, *Fedro*, el *Banquete* y la *República*. Ampliando un concepto que venía siendo estudiado desde Homero, y desarrollándolo enteramente.

El furor poético, que es al que nos referimos aquí, tendrá siempre valor de revelación. Su relación con el furor religioso lo mantendrá en un estado de sospecha continua, y si bien, dentro de la poesía es reconocido y valorado por pertenecer mayormente al campo de la revelación y los oráculos e himnos, en las artes plásticas siempre será infravalorado frente a la inflexibilidad y exactitud de las normas de realización.. Aún así la iglesia siempre aceptó el poder de las musas sobre los artistas, solo con Clemente de Alejandría (S.III d.C) fue aceptado este don como gracia, siempre que designara a artistas sagrados, considerando a los laicos como sospechosos, y asignando para su furor la imagen de un cuervo negro. Todo artista laico poseído, lo estaba por el demonio. Así fue hasta la consideración de enfermo o desplazado que San Isidoro de Sevilla dio a los poseídos laicos. Es con Dante y Boccaccio con quien se realiza la equiparación entre inspiración sagrada e inspiración laica. Y es con Brunetti, Ficino y Landino con quien la revelación creadora se constituye como único vehículo de la realización, obviando reglas y normas. Desplazando así un conjunto de ideas sobre el arte acuñadas desde la antigüedad. Provocando de esta manera una definición nueva del artista frente al artesano, siendo la revelación de lo-otro la causa de diferenciación. El primer tratadista en relacionar el furor poético y las artes plásticas fue L.B.Alberti . Relegándolo dentro de estas al campo de la gráfica, dada la dificultad de mantenerlo en cualquier otra disciplina.:

No obstante, al igual que los tratadistas helenísticos, insistió en que las características y los efectos del furor eran incompatibles con el gusto por la obra bien hecha. Dado que el furor era una fuerza violenta e incontenible, pero de muy escasa duración, no servía sino para, de un lado, abocetar y apuntar con cuatro trazos ideas fugaces y brillantes, y de otro, iniciar la lenta tarea de dibujar meticulosamente y pintar con atención o completar la pintura sin boceto previo, a toda prisa y con descuido.(59)

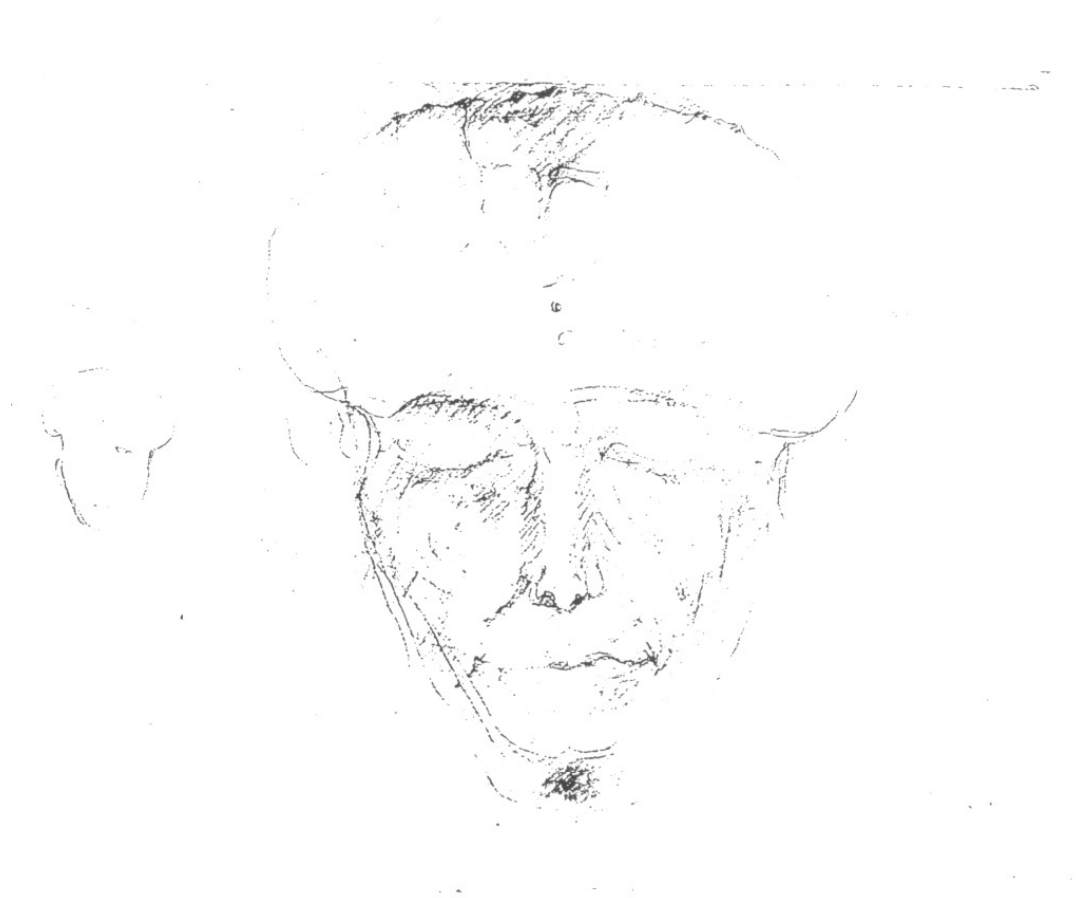


Figura 31.- Josehp Beuys.
Dead man.
1953
Artista como teurgo o hierofante.
“Brujo de Lascaux” como origen del artista

La divulgación de la poesía manierista, la valoración de la pintura veneciana, El Greco, El Tintoretto o el Veronés, y la influencia de un gusto neomedieval, proveniente de la influencia de la pintura flamenca sobre la veneciana, por lo grotesco y deforme, habilitó dentro de las artes plásticas la evolución de la pintura “a borrones” o “a la brava”, formulación material del concepto de furor, lo que en el expresionismo abstracto y surrealismo denominaremos automatismo. El concepto de furor quedó relegado durante siglos, hasta el XVI o el XVII, y aún cuando fue reconocido lo fue con grandes reticencias. Aún así, y sólo por medio de los esfuerzos de los “modernos” de la academia francesa, que preferían el arte a borrones de Rubens frente a la pintura fría y calculada de Poussin, el furor divino se convirtió en la única causa aceptada del arte. Es entonces cuando se consolida la imagen del artista como taumaturgo, como hierofante que está en comunión con Dios:

Los entusiasmados, por muchos errores de composición y dibujo que cometieran, eran los escogidos por el cielo para “alcanzar unas riberas vetadas al común de los mortales” (60)

Es de esta manera como el artista queda divinizado y es admitido, incluso más allá, como intelectual. La evolución posterior del furor derivará ya hacia el subjetivismo romántico en sus dos vertientes, por un lado la exótica, bien geográfica, bien histórica, de carácter marcadamente protosimbolista, y dependiendo de ciertas convenciones sociales. Por otro lado lo irracional en sí, como aquello diferente de lo racional y definitorio de un territorio que iba más allá de las normas académicas, aquello que en las vanguardias será definido como originalidad.

Se ha dicho ya aquí que la finalidad de cualquier arte es la constitución de imágenes que posibiliten la existencia, una especie de atenuante o sutura sobre el abismo pascaliano, algo así como la fabricación de arquetipos colectivos. Esto, que no es gratuito, y que incluso puede ser documentado iconológicamente, sitúa cualquier manifestación artística de una forma muy próxima al ámbito de lo irracional, dejando otras manifestaciones de construcción de imágenes para lo racional. El furor es una manifestación de lo irracional ligada a la obra de arte por medio del misterio. Y el furor y el misterio se ligan a su vez mediante lo religioso, es este uno de los motivos por los que Ficino coloca a Dioniso como la representación del misterio en la configuración del furor. (Amor, poética, misterio y profecía.)

Para Platón el furor poético venía dado de la predisposición a una violenta excitación del ánimo en los rituales, así como la manifestación de este ánimo en forma de profecía. El carácter místico que esto comparte es evidente, tanto en pintores de distinto carácter, El Greco o Sánchez Cotán, como en poetas, San Juan de la Cruz o Fray Juan de los Ángeles. Ha este respecto conviene destacar la formación como escultor y dibujante de San Juan de la Cruz, y el legado de sus dos extraños dibujos: *Visión del Cristo y Ascensión al Monte Carmelo*. Recordemos a su vez que el origen etimológico de Mística y Misterio es muy similar, y su referencia al conocimiento negativo de lo-otro es evidente.

Ficino establecerá, en su comentario sobre Platón de la carta a su amigo Antonio Pellocto Baccio Ugolino, todo el conjunto de posibles relaciones de estos tres aspectos, lo religioso, el furor y lo misterioso: primero, que cualquier hombre con disciplina es capaz de asimilar un oficio, pero emponzoñándolo al carecer de visión, creando objetos, no obras de arte, segundo, que aquello que se genera en estado de furor no tiene por que ser discutido o explicable; y tercero, que no son los más instruidos ni mejor dotados los que realizan las grandes obras, sino más bien tarados y sospechosos. Resumiendo:

(...)nunca nadie, por más diligente y erudito que en las artes fuera sobresalió, sino se añadieron a estas cualidades aquel arrebató ardiente del espíritu, que sentimos

cuando Dios está en nosotros y nos encendemos con su moción. Aquél ímpetu tiene las semillas de la mente sagrada. (61)

Nuestra definición de misterio se compone de dos aspectos complementarios, que pueden ser vistos desde una sola perspectiva, pero que para su estudio dividiremos: por un lado el misterio en sí, que aquí es entendido como un conjunto de mecanismos y procesos para la supervivencia de la obra, y por otro lado lo-otro, que llamaremos numen, consciencia de lo-otro, consciencia de algo exterior a mí.

El misterio va a tener ante todo, para su definición, un carácter negativo, que se hace patente sobre todo en lo irracional. Es mayormente una toma de conciencia de lo-otro, lo desconocido, lo inaprehensible, lo indeterminado, lo indefinible, lo indecible, lo inexplicable, lo absurdo, lo paradójico, etc. La conciencia del misterio en la obra vendrá a ser llamado emoción. Esta pertenece a la estructura del misterio junto con otro aspecto de este como es la visualidad. Ambas, emoción y visualidad, son imprescindibles para patentizar el misterio en la obra. La emoción no es un sentimiento estético, sino la conciencia en sí de lo misterioso, de lo-otro, de lo oculto, mientras que la visualidad haría presente la parte enigmática de la obra, aquellos aspectos que sí pueden llegar a ser definidos de algún modo convencional y que actúan como un velo sobre la emoción. La relación entre estas dos partes posibilita la conciencia del misterio. Su teórica accesibilidad. El misterio viene a aparecerse cuando la emoción se presenta como inadecuada, como absurda, como irracional. Lo que la emoción está significando no se nos hace consciente. Sentimos que hay un significado, pero se nos muestra inaccesible. La inadecuación de la emoción a la visualidad, siendo la visualidad el aspecto accesible de la obra, nos obliga a cuestionarnos sobre dicha inadecuación, nos obliga así a un ejercicio hermenéutico. Esta inadecuación se convierte por tanto en enigmática, apelando de esta forma a lo no racional. Cuando la irracionalidad es débil, la significación puede concienciarse poco después de la aproximación a la visualidad.

El misterio surge, sin duda, como una de las propiedades básicas de las obras, puesto que es, justamente, no sólo el síntoma de la peculiaridad con que, en el plano de la lectura, estos se nos ofrecen, sino, sobre todo, el elemento que otorga profundidad a la emoción recibida. (62)

3.2.2.2.- Relación entre lo absurdo y lo irracional.

Definición de lo numinoso.

El misterio, estará siempre ligado al aspecto más conceptual o intelectual de la obra y los mecanismos formales derivados para su ejecución estarán siempre dependiendo de ese carácter puramente intelectual. Se constituye como una influencia subterránea de formas identificativas no racionales, que cuando somos conscientes de ellas nos emociona de modo inexplicado. El misterio en la obra de arte estará siempre ligado a lo no racional, lo paradójico, lo que no puede ser entendido de forma dialéctica, sino mediante inducción o intuición. Lo absurdo, que por tal, se convierte en manifestación de la verdad en la forma de mostrarse de esta:

(...) ¿No habla también lo absurdo? Y puesto que habla, ¿será una luz, una idea, un elemento racional?. Sin duda, señores, es todo esto, y si no lo fuera, le sería imposible hablar y ser oído. Lo absurdo es la evidencia de lo falso; y no siendo lo falso mas que una verdad de que se abusa, lo que le permite enunciarse es la verdad oculta en lo falso. Un error absoluto, como que no representaría nada al entendimiento, no suscitaría expresión alguna en el pensamiento, sería la nada pura. La gloria de la verdad es vivir hasta en el error, e iluminar la palabra que la expresa, de modo que salte el absurdo a los ojos del entendimiento. (63)

¿ Cual es la diferencia entonces entre lo absurdo y lo incomprensible? Lo absurdo es muestra de lo falso, presentación de la verdad así, mientras lo incomprensible está falto de la evidencia de lo falso y de lo cierto. Lo absurdo es evidente como la luz, sistema de ocultación enigmático, mientras lo incomprensible se moverá siempre entre las penumbras. El absurdo es un mecanismo de ocultación que en ocasiones pertenecerá al enigma y en ocasiones al misterio, depende de su graduación.

El misterio será lo incomprensible y en el mejor de los casos lo indecible. La toma de conciencia de la sombra que produce la luz. Lo que en el cristianismo vendría a ser el misterio de la Trinidad. El carácter incomprensible del misterio tiene como finalidad un uso existencial de este, lo incomprensible otorga sentido al activar los mecanismos hermenéuticos y al girar estos mecanismos de la estética a la ontología. La Kehré heideggeriana. Muestra de esto lo encontramos en la transvanguardia italiana, especialmente en los dibujos de Longobardi de calaveras y objetos, en los de Bernardí Roig, y sus mutilados mutantes o sus vanitas de semen. La finalidad existencial de lo incomprensible en el misterio viene manifestado en el cristianismo por la revelación, por asumir la mancha originaria y su perdón, por esta incomprensibilidad que otorga sentido a la vida. Ser puro para morir. Lo incomprensible participa a su vez de lo absurdo en cuanto que forma parte también de la manifestación del contenido mediante un movimiento negativo de este, en su retirada.

El origen de lo irracional podemos encontrarlo formulado con sus características modernas, y su inserción en el misterio de la obra de arte, en Damascio (n.c.480). Más cercano a Jámblico que a Proclo, interesado sobre todo por la revelación. Perteneciente a los últimos neoplatónicos de la escuela alejandrina. Desarrolló una orientación irracionalista frente al exceso dialéctico de sus antecesores en la academia. Su obra más importante: *Problemas y soluciones relativos a los primeros principios en el Parménides de Platón*.(64) Tras el periodo aristotélico de formación del cristianismo, especialmente paulista como ya se ha visto, el irracionalismo volvió a aparecer con la recuperación neoplatónica y se mantuvo dentro de las tendencias místicas tanto del cristianismo como del protestantismo.

Lo irracional condensa las manifestaciones negativas del misterio. Es lo que no se entiende y no se explica, lo incommunicable, lo extraño:

(...) *el auténtico mirum es –para decirlo acaso de la manera más justa– lo heterogéneo en absoluto lo thateron, anyad, alienum, lo extraño y chocante, lo que se sale resueltamente del círculo consuetudinario, comprendido, familiar, íntimo, oponiéndose a ello, y , por tanto, colma el ánimo de intenso asombro*.(65)

No debemos caer en la equivocación pensar lo misterioso como lo completamente ajeno al ser, como *Epekeina*, como la nada, sino como aquello que trae a presencia algo que aún siéndonos común se nos presenta como desconocido, como extraño, alienante, en el sentido de ser inaprehensible. Si fuera absolutamente heterogéneo el velo neg-entrópico generado convencionalizaría la obra de tal manera que la convertiría tan sólo en un absurdo. (66) El carácter irracional del misterio, frente al racional, viene a desarrollarse como la relación entre lo contemplativo y lo activo. El acto místico, en tanto sea irracional, lo es mientras se refunda, mientras se apela al acto de fundación para su presencia. La eucaristía es un buen ejemplo ,en el ámbito religioso, de lo irracional. Así como de las relaciones entre espectáculo o ritual y misterio que ya desarrollaremos. Esta refundación se lleva a cabo ante todo mediante la emoción, a la cual se llega mediante la visualización; estrato material del misterio, obra.

Los grados irracionales del misterio, que configuran en cierta medida la emoción, vienen definidos por Otto, en tanto que este entiende su carácter negativo



Figura 32.- Joseph Beuys.
Zauberin.
1962.
Dibujo florentino moderno. Aproximación a lo oculto. Autorreferencialidad.

como forma del *mirum* o *mirabile*, admirable, cercano al concepto de sublimidad del romanticismo. El carácter mirífico de lo irracional es un mecanismo formal mediante el cual se articula la imaginación y su fin es provocar el ejercicio hermenéutico:

(...) pasa a ser estímulo de la imaginación, (...) así también lo misterioso se transforma en el incitante más fuerte de la ingenua fantasía que aguarda el milagro, lo inventa, lo siente, lo refiere. Lo misterioso es también acicate nunca fatigado para la inagotable invención (...) (67)

Los grados del carácter mirífico de lo irracional son tres:

- El *Mirum*: lo absolutamente heterogéneo. Encarnaría la totalidad de los valores definitorios negativos, es, básicamente, incomprensible e inaprehensible.
- El *Akatalipton*: lo que no puede ser entendido racionalmente pero sí intuitivo o asimilado por inducción.
- La *Antinomia*: presencia de lo contrario, de forma similar a la alegoría.

La generación del misterio se fundamenta sobre la mala lectura entre el contenido y la forma. Esta inadecuación está graduada en primer lugar por la visualidad. La forma del misterio depende en gran medida de los aspectos formales que constituyen la imagen. Véanse los dibujos de Beuys pertenecientes al cuadernos irlandés. Esta inadecuación proveniente de la visualidad genera la emoción. Y esta es la base principal que desarrolla cualquier posible ejercicio hermenéutico. El misterio se construye sobre dos bases principales, la conciencia de lo-otro, y la inadecuación entre la forma y el contenido. Asumir, ser consciente de lo-otro, otorga al dibujo un carácter numinoso.

Lo numinoso es siempre aquello capaz de conformar por sí mismo, aquello que se desprende de la constitución de la obra, que perteneciendo a su configuración formal traspasa el estadio conceptual. Lo numinoso es la conciencia de la presencia de algo exterior a mí. El numen es la vivencia de esa presencia, su actualización. Del objeto numinoso sólo se puede dar una idea por el reflejo especial que provoca sentimentalmente en el ánimo. El objeto numinoso es aquello que aprehende el ánimo con tal o cual tonalidad. Dibujar se constituye por tanto en construir ese conjunto de tonalidades sentimentales para facilitar la emoción que precede a la refundación.

La plena conciencia de lo numinoso se denomina *Mysterium Tremendum*:

Puede penetrar con suave flujo el ánimo, en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta. Puede pasar como una corriente fluida que dura algún tiempo y después se ahila y tiembla, y al fin se apaga, y deja desembocar, de nuevo el espíritu en lo profano. Puede estallar de súbito en el espíritu, entre embates y convulsiones. Puede llevar a la embriaguez, al arrobó, al éxtasis. Se presenta en formas feroces y demoníacas. Puede hundir el alma en horrores y espantos casi brujescos. Tiene manifestaciones y grados elementales, toscos y bárbaros, y evoluciona hacia estadios más refinados, más puros y transfigurados. En fin, puede convertirse en el suspenso y humilde temblor, en la mudez de la criatura ante...-sí ¿ante quién?-, ante aquello que en el indecible misterio se cierne sobre todas las criaturas.(68)

Definimos así el numen con cuatro aspectos, como tremendo, majestad, energía y fascinación:

- El numen tremendo, misterio tremendo, enmarcado en el ámbito del temor a lo sublime. Se liga mediante lo irracional con las formas del misterio a nivel conceptual. Podemos entenderlo como lugar donde se manifiesta el

Polemos, objeto que recoge la manifestación de la coincidentia oppositorum, *templo* donde se actualiza el principio de inadecuación.

- Omnipotencia o majestad, manifestación de la dependencia de lo otro, manifestación de la necesidad de sentido, presencia de la imagen como sutura que posibilita la existencia: (...) *la sombra arrojada sobre el sentimiento que de mi mismo tengo, ha de proceder de un objeto exterior.* (69)
- Energía, tensión, *Polemos*, de lo racional-irracional, que se manifiesta como acción, como *la voluntad del poder* de Nietzsche, o la *voluntad demoniaca* de Schopenhauer. El gesto de distribuir material sobre una superficie para constituir una imagen. El acto de generación de la visualidad del misterio.
- Fascinación, que se conforma como el aspecto más cercano a la estética por su relación con la definición tradicional romántica y neoclásica de lo sublime: lo que atrae y lo que espanta. Buena muestra de esta fascinación sería la obra de Fusely o la de Goya. Se compone, por esta razón, de dos aspectos propios: el *Fascinans*, como valor subjetivo de la actualización de lo numinoso y perteneciente al territorio de la emoción misteriosa, y el *Augustums*, como valor objetivo y perteneciente a la visualidad. En la fascinación vamos a encontrar los medios formales artísticos para la representación de lo misterioso, métodos todos ellos indirectos, el misterio no puede presentarse de forma directa. Estos métodos son los que rondan entre la oscuridad, lo plano, ausencia de gesto, el silencio, lo vacío, lo luminoso, la repetición como letanía, etc. *La Tumba para Lenin* de Malevich es un buen ejemplo definitorio de lo fascinante.

Lo numénico tiene ante todo un carácter conformador y revelador. Revelador en tanto se articule el principio de absurdo y su emoción. Este estado de ruda emoción es superado conforme el numen va revelándose cada vez con más fuerza y plenitud, es decir, conforme se va dando a conocer en el ánimo y el sentimiento. A este grado de evolución pertenece también el henchimiento con elementos racionales, merced a los cuales entra ya en el ámbito de lo concebible. A pesar de lo cual conserva todavía, en cuanto que numinoso, su incomprendibilidad, que tanto más se refuerza cuanto más se revela. Pues revelarse no significa pasar a ser entendible. Puede ocurrir que algo sea conocido, íntimo, placente u horrorífico sin que el entendimiento pueda aplicarle ningún concepto. Conocer y entender conceptualmente no es la misma cosa; por el contrario, son con frecuencia cosas que están en contraposición y se excluyen entre sí. La misteriosa oscuridad del numen no significa imposibilidad de conocerlo.(70)

3.2.2.3.- Aspecto racional del dibujo.

El aspecto racional del misterio en el dibujo se constituye como conjunto de indicios cuya finalidad formal es un movimiento de ocultación-presentación. Este movimiento es racional en tanto que es consciente. El velo que el dibujante coloca sobre la obra es impuesto por él de una manera *lógica*. Esta imposición racional del misterio tiene tanto que ver con la forma como con el contenido dado que en ambos aspectos lo que se muestra son indicios. Los indicios (*Indicium*) tienen carácter vicarial pues su función es hacer referencia de aquello que no se muestra. El no mostrar, sino referir, mostrar indicios para el que está sobreaviso. Es en este punto donde el misterio se relaciona con el enigma, dado que lo nouménico del misterio se fundamente en la capacidad de este para interrogar ininterrumpidamente. Lo misterioso no se mueve tanto

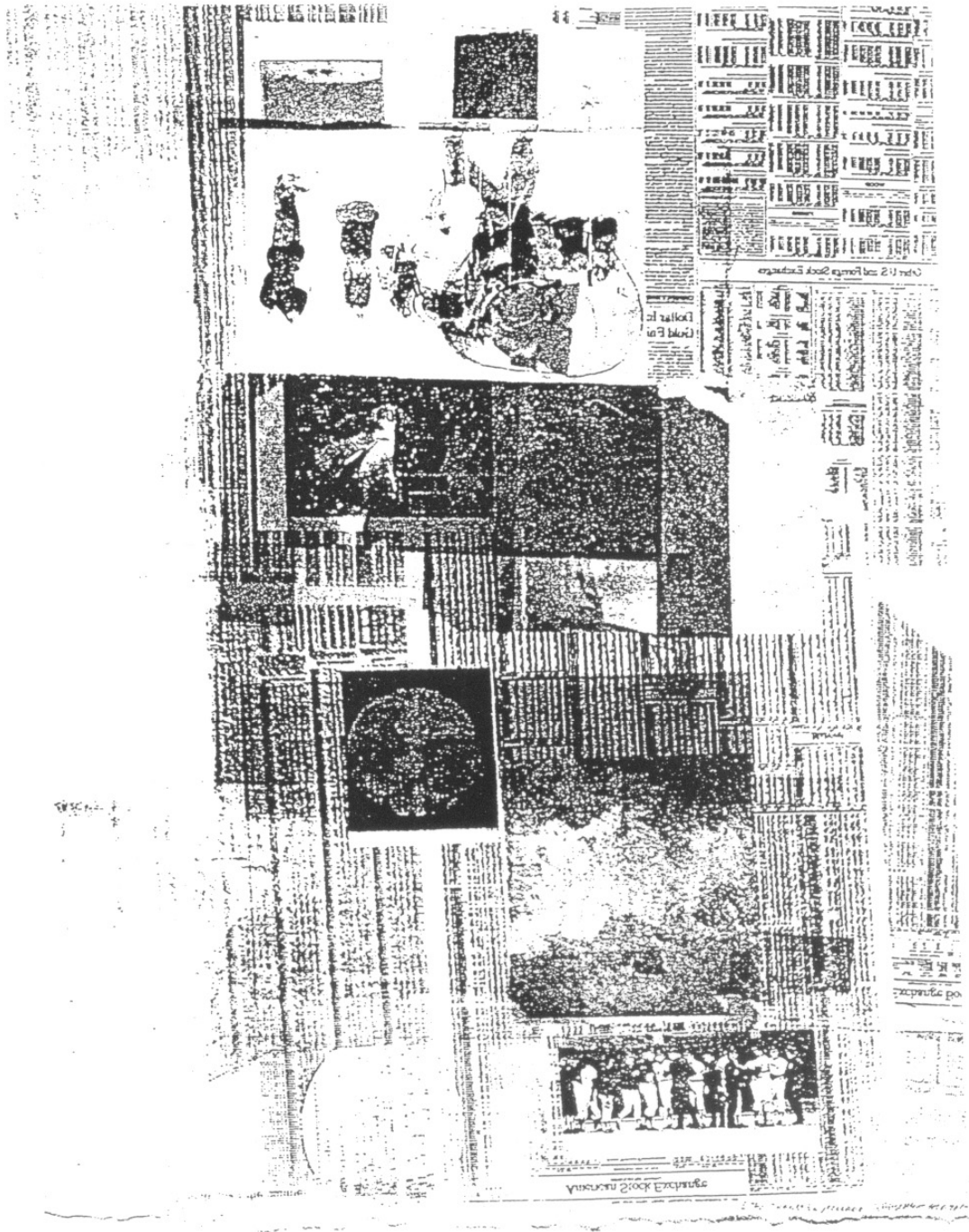


Figura 33.-
Robert Rauschenberg.
Talisman Freeze.
1979.



Pisa. Relieve votivo a los «dioses que escuchan» (*Harpócrates, Isis, Sarapis*)



Estela votiva a Isis
Museo de Arqueología de Atenas



Órjis de bronce votivas de Isis.
Delos (I.D. 2173)

Figura 34.- Elementos votivos a Isis.

Forma convencional que al desaparecer se hace misteriosa.

en el campo de lo irracional, lo romántico contrapuesto a lo clásico, como en el de lo problemático. Buscar, en definitiva, sistemas de ocultación que no se conviertan en códigos. Esta necesidad de que los mecanismos de ocultación no se conviertan en códigos es lo que diferencia el misterio del ocultismo, es lo que diferencia la obra de Joan Ponç de la de Antoni Tapies, o la de Kosuht de la Rauschenberg y Johns. El ocultismo, la generación de un sistema semántico oculto, no es más que un mecanismo de supervivencia de la imagen a corto plazo. Los sistemas pertenecientes al ocultismo, mitologías individuales o mundos oníricos básicamente, se estructuran en torno a una serie de relaciones entre aspectos del subconsciente y su integración dentro de la tradición cultural. Estos aspectos subconscientes van desde lo meramente irracional (Pollock o Fluxus), siempre dudoso, hasta el ámbito del recuerdo personal convertido en arquetipo (Boltansky) o la fabricación de ese recuerdo (S. Calle). El dibujo ocultista contemporáneo se fundamenta en el desquiciamiento de ciertas formas tradicionales heredadas casi en su totalidad del romanticismo y filtradas por presupuestos surrealistas pertenecientes a esos intentos de ciertos artistas de integrarse socialmente por medio del arte mediante mitologías individuales de carácter subconsciente. Véase este recorrido entre dos imágenes, las generadas por William Blake y las generadas por Paul Klee.

Esta situación nos coloca ante la relación entre misterio y espectáculo. Si ya antes definíamos en lo numénico la relación entre lo público y lo privado que se desprendía de lo fascinante, en forma de objetivo-subjetivo, el carácter propio de la obra de arte nos lleva por necesidad ante esta relación. Dicha relación se fundamenta en un sistema de tensiones basadas estas en su propio origen. Si el misterio tiende a ocultar, el espectáculo tiende a presentar. Sin embargo son insolubles, pues el espectáculo nace del misterio y obliga a dirigir los ojos hacia él. El espectáculo se desarrolla como cosmos, como lugar donde se ejecuta el orden. Lugar donde se reúnen las partes para el acto de refundación. Este acto de refundación puede ser definido ya como sobrecreación, “divinización”, del acto de fundación. La activación de cada uno de los mecanismos que el artista dispuso para la salvaguarda de la imagen supone traer a presencia el conjunto de la totalidad de los mecanismos. (71) Este acto de refundación, para que sea entendido sin demasiada complejidad puede tener un paralelo con el rito de la eucaristía y su dimensión estética. (72) El otro carácter de la relación misterio-espectáculo se deriva del artificio. Existe dentro del movimiento de refundación un carácter eminentemente mimético. La sobrecreación de los gestos elaborados por un autor en el momento de esconder-presentar su obra pueden ser activados desde la literalidad, modo de trascender lo representado, o desde la pura mímesis, modo de crear algo distinto a lo que se está “refundando”, y por lo tanto, manera tangencial de reactivar esos mecanismos de sobrecreación. Esta activación tangencial, que en lo religioso podría ser denominada superstición, propone dentro de lo artístico obras de marcada convencionalidad, que una vez dejan de serlo, se convierten en extrañas obras misteriosas, hasta que su código vuelve a ser “revisitado”. Veanse a este respecto *Las orejas votivas de Isis*. (73) Cuando en el espectáculo, refundación, queda anulado el misterio, es debido a la inexistencia de lo-otro, anulando así también su valor de revelación. Sea esta del tipo que quiera.

NOTAS.-

- 1.- Signos cursivos y esquemas. Elliott; J. Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas. F.C.E. México. 1976.
- 2.- Piedras inscritas. Ibidem Nota 1.
- 3.- Monegal, Antonio *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Tecnos. Madrid. 1998. Pág 145.
- 4.- Ibidem. Nota 3. Pág 179
- 5.- Gállego, Julián. *Visión y símbolo en la pintura del siglo de oro*. Cátedra. Madrid. 1991 Págs 25, 26 y notas y De Cozar, Rafael. *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario.. El carro de las nieves*. Sevilla 1991. Pág 310.
- 6.- González de Zúñiga. *Diccionario de los Geroglíficos*. Sevilla. 1875. Edic. Facsimil.
- 7.- Sebastián, Santiago. *Emblemática e historia del arte*. Cátedra. Madrid. 1995. Pág 11.
- 8.- Ibidem. Nota 7. Pág 178.
- 9.- Ibidem. Nota 5. Julián Gállego. Pág 41.
- 10.- Ibidem. Nota 7. Pág 18.
- 11.- Ibidem. Nota 7. Pág 18
- 12.- Ibidem Nota 1. Pág 80.
- 13.- Ibidem Nota 5 J. Gállego pag 30 y Ibidem Nota 1 pag 20-21. Nota 3 y 4 y Ibidem Nota 5 R. De Cózar. Pág 23.
- 14.- Ibidem Nota 1. Pág 61.
- 15.- Ibidem Nota 1. Pág 72.
- 16.- Ibidem Nota 1. Pág 58
- 17.- Ibidem Nota 1. Pág 59
- 18.- Ibidem Nota 1. Pág 72.
- 19.- Mínguez, V. *Emblemática y cultura simbólica en la valencia barroca*. Edicions Alfons el Magnanim-IVEI. Valencia. 1997 Pág 27. Nota 13
- 20.- Ibidem. Nota 19. Pág 95. Ilust. 18.
- 21.- Horapolo. *Hieroglyphica*. Akal. 1991. Madrid. Introducción de González de Zárate Pág 15
- 22.- Ibidem. Nota 5 Ilustración(7,8 y 9)-467, (72,73)-494. De Cozar, Rafael.
- 23.- Ibidem. Nota 1
- 24.- Ibidem. Nota 5. De Cozar. Pág. 110-111 y 305-309.
- 25.- Ibidem. Nota 5. De Cozar. Pág. 387
- 26.- Ibidem. Nota 3 Pág 60
- 27.- Ibidem. Nota 5. De Cozar. Pág 387.
- 28.- Ibidem. Nota 3 Pág 76
- 29.- Ibidem. Nota 3 Pág 142, 143.
- 30.- Ibidem. Nota 3 De Pág 125 a 146.
- 31.- Ibidem. Nota 3 Pág 141.
- 32.- Ibidem. Nota 3 Pág 127.
- 33.- Ibidem. Nota 3 Pág 132.
- 34.- Ibidem. Nota 3 Pág 133.
- 35.- Ibidem. Nota 3
- 36.- Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Akal. Madrid. 1989. Pág 312.
- 37.- Adorno, T. W. *Teoría estética*. Orbis. Barcelona 1983. Pág 162
- 38.- Ibidem Nota 36. Pág 262
- 39.- Para profundizar sobre los conceptos que constituyen la vanalización mirar:

- De la Banalidad*. J.L.Pardo. Anagrama. Madrid. 1988. Y para desarrollar el tema de la superficialidad mirar *Contra la modernidad*. Fernando Poblet. Libertarias. 1986
3º Edición. Madrid.
- 40.- Villalba, Darío. IVAM. 1994. Valencia.
- 41.- Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Pág 249. Cátedra. Madrid. 1994
- 42.- Ibidem. Nota 41. Pág 250
- 43.- Ibidem. Nota 41. Pág 265.
- 44.- Para desarrollar el concepto del Origen en la obra de arte consultar:
La estética de lo originario en Jünger. J.L. Molinuevo. Tecnos. Madrid. 1994
La ambigüedad de lo originario en Martín Heidegger. J.L. Molinuevo. Novo Século. Iria Flavia. 1994
El espacio político del arte. J.L. Molinuevo. Tecnos. Madrid. 1998
- 45.- Sobre este asunto consultar las obras generales de Pierre Teilhard de Chardin, Raimon Panniker, o más concretamente:
La edad del espíritu. E.Trias. Destino. Barcelona. 1994.
Estética y religión. A.A.V.V. Revista Er. Madrid. 1998.
- 46.- Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*. Vol.I. Citado por W.Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*. Taurus. 1990. Madrid.
- 47.-Para ampliar este tema mirar: Cozar y S. Sebastián. Ibidem nota 5 y 6 respectivamente.
- 48.-Para desarrollar estas teorías mirar *Estudios de Iconología*. Erwin Panofsky. Especialmente el capítulo *Los movimientos Neoplatónicos en Florencia*.
- 49.-Alsina Clota, José. *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*. Anthropos. Barcelona 1989
- 50.-Lacordier, Domingo. *Sermones*. Librería de Garnier Hermanos. París. 1854.
- 51.-Cuando nos referimos aquí a estética lo hacemos de acuerdo con la definición clásica de Baumgarten: “Aesthetica (Theoria liberalium artium, gnoseología inferior, ars pulchre cogitandi ,ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae.” Estética como ciencia del conocimiento que se siente, conocimiento de las sensaciones. *Estética y religión*. A.A.V.V Er, revista de filosofía. Barcelona 1998. Pág 22.
- 52.- Concilio de Florencia-Ferrara. 1438-1445 Convocado por el Papa Eugenio IV para terminar con el cisma entre oriente y occidente. Pronto quedaron resueltas las principales cláusulas, llegándose a publicar en 1439 una bula en la que se proclamaba la unión entre las dos iglesias. Esta unión fue efímera al caer Constantinopla en manos de los turcos en 1453.
- 53.- Para ampliar este tema consultar: Ibidem Nota 49. Págs 110-111
- 54.- Ibidem. Nota 48. Pág 25.
- 55.- Ficino, Marsilio *Sobre el furor divino y otros textos*. Anthropos. Barcelona. 1993. Pág XLII.
- 56.- Ibidem. Nota 55. Pág XLII
- 57.- Ficino, M *De Raptu Pauli*. Reproducido en E. Garín. Tomado de Ibidem. Nota 55. Pág LXIV
- 58.- L.B. Alberti, *Della Pittura*, III, en Luigi Malle (ed). Tomado de Ibidem Nota 55. Pág LXXI
- 59.- Ibidem. Nota 55. Pág LXXII
- 60.- Ibidem. Nota 52. Pág 55.
- 61.- Ibidem Nota 50. Pág 363.
- 62.- Bousoño, Carlos. *Superrealismo poético y simbolización*. Gredos. Madrid. 1979. Pág 110.

- 63.- Ibidem Nota 62. Pág 121.
- 64.- Para ampliar las teorías de Damascio mirar Ibidem. Nota 50. Pág 95 a 96.
- 65.- Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza Editorial. Madrid.1996 Pág 40
- 66.- *¿Qué es esto que me traspasa de luz y percute mi corazón sin herirlo? Me espanto y me enardezco. Me espanto por que me siento disímil a ello; me enardezco, porque me siento semejante*. San Agustín . Confesiones. Tomado de O.C. Nota 60. Pag 42.
- 67.- Ibidem. Nota 65. Pág 95.
- 68.- Ibidem. Nota 65. Pág 23
- 69.- Ibidem. Nota 65. Pág 32.
- 70.- Para conocer la evolución histórica del numen consultar la Ibidem en la nota 65 entre las págs 162 a 170.
- 71.- Para ampliar la relación misterio-espectáculo dentro del ámbito del arte sagrado consultar Pérez Gutierrez, F.*La indignidad en el arte sagrado*. Guadarrama. Madrid. 1961.
- 72.- Para ampliar la valoración estética de la eucaristía consultar Gomá y Tomás, Isidro. *La eucaristía y la vida cristiana*. Tomo II. Casa Editorial Rafael Casulleras. Barcelona.1947. Capítulos XV y XVI.
- 73.- A.A.V.V.*Estética y religión*. Ibidem. Nota 41 Pág 250

Segunda parte
LA ALEGORÍA
Relaciones entre alegoría, cuerpo y gesto

1.- BREVE RESUMEN DE SU ORIGEN ETIMOLÓGICO EN LA ANTIGÜEDAD PAGANA.

5.1.- Etimología de figura con relación a alegoría

Si seguimos las indicaciones de Benjamin el recorrido histórico de la alegoría sería un aparecer-desaparecer constante de las estructuras de constitución de imágenes de sentido. Una de estas apariciones va desde sus orígenes en la Grecia clásica y su posterior evolución por parte de la retórica cristiana hasta el siglo XVII donde vendría a morir dentro de la representación del drama barroco y sería sustituida por la metáfora y cierto tipo de simbolismo enigmático o apogtema. Su reaparición se producirá en el siglo XIX amparada por los simbolistas y sus predecesores más avezados, Baudelaire, Poe, Rimbaud, viniendo a morir de nuevo, y esta es ya una apreciación nuestra, a lo largo del siglo XX en el periodo de vanguardias, para reaparecer como forma del discurso posmoderno a finales de siglo, amparada sobre todo en la relación con las nuevas tecnologías y en el agotamiento de los discursos formalistas. La definición básica de alegoría permanece durante todos estos periodos inalterada: fundamentada sobre la representación concreta de lo abstracto por medio de atributos unidos a la imagen de una figura humana, presentando la idea de lo que quiere hacer aparecer mediante un complejo sistema de relaciones. Otra fórmula tradicional de la alegoría, más ligada a la literatura, se compone de la consecución de una serie de metáforas que muestran dos posibles discursos, presentando uno correcto en la medida en que el incorrecto discurre.

El origen histórico de la alegoría podemos situarlo de forma ambigua en las doctrinas orientales y es de ellas de donde pasaría a ser usada como forma discursiva por los griegos, por Cristo en sus parábolas y es la formulación retórica en que mejor puede ser entendida la religión romana.(1) De aquí pasaría a la escuela alejandrina donde fue desarrollada y fijada, casi en su totalidad, la forma alegórica que conocemos hoy.

En la cultura occidental, como casi todo, la alegoría estará ceñida a las doctrinas cristianas prácticamente a lo largo de todo el tiempo exceptuando el periodo que va del renacimiento a la contrareforma. La alegoría cristiana será denominada de forma genérica *figura* perteneciendo en un principio a la exégesis bíblica y tendrá como motivación el intentar relacionar las imágenes del Antiguo Testamento con las de las parábolas y doctrinas del Nuevo Testamento para de esa manera refrendar la nueva doctrina frente a la ley moisáica. Este intento de reafirmación se elaboró a causa de la persecución “intelectual” de los judíos.(2) Es de esta manera como la exégesis bíblica se relaciona con la interpretación de la Thorá, con la cábala, etc. Adquiriendo todo el carácter iniciático que esta “interpretación judía” conlleva; revelación, misterio, profecía, etc y todos los aspectos anexos que estas formas contraen.

5.2.- Evolución de la etimología griega en la cultura latina.

Sin embargo la evolución de su etimología helénica y el posterior desarrollo dentro de la cultura romana helenizada sobre todo durante el último siglo anterior a nuestra era liga su concepción a la imagen plástica. En un principio, dentro de la semántica griega existen dos grupos de significado que conforman la idea de *Figura*, por una parte estaría *morfé μορφή* y *eidos εἶδος*, que son la forma o idea que

Estas dos imágenes presentan en su origen buena parte del discurrir de la alegoría. Por un lado el *Pavimento Mosaico de Pela* representando a Dioniso sobre una pantera nos da la imagen de lo cambiante, de lo que siempre está en movimiento, de la apariencia, de lo exótico, la corporalidad, etc.

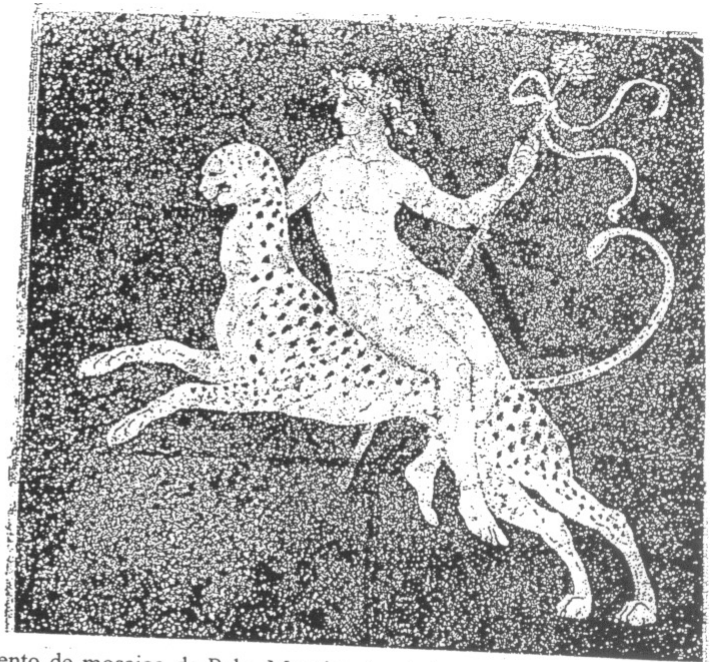


Figura 35.- Pavimento de mosaico de Pela. Mosaico de piedra natural: *Dioniso sobre pantera*. Finales del IV. 265 cm Altura.

La Cista de Penestre nos muestra el otro lado de la alegoría, la personificación de abstracciones.



Figura 36.- Caja de bronce. Cista de Penestre. Palestina. Argonautas y Amico.

constituyen o informan la materia, por otra parte estaría *esjema* εσφεμα, que es la configuración puramente sensorial de la forma. Así aparece por vez primera en Terencio y Pacuvio. Si bien ya en Plauto su relación tiene más que ver con la configuración de la imagen que con el resultado retórico de la misma y tendremos que esperar a la antigüedad tardía, Caldicio e Isidoro, para volver a verla ligada a aspectos plásticos. (En la edad media aparece ligada a un juego de palabras con *pictura*).⁽³⁾ En este intervalo la personalidad que mantendrá el aspecto plástico de la acepción será Varrón, uno de los más influyentes conformadores de la helenización romana, junto con Lucrecio y Cicerón. Para Varrón *Figura* significa configuración externa, contorno, tendrá otro giro al ligarla a la idea de potencialidad aristotélica cuando dice: *fictor cum dicit fingo figuram imponit.* (*De Ling.lat.*, 6,78) o citando un fragmento de Gelio III, 10,7: *semen genitale fit ad capiendam figuram idoneum* (*El semen genital se hace idóneo para adquirir una figura*) ⁽⁴⁾ . Lo ligará a su vez a un concepto convencional de belleza física y a cierto aspecto de la analogía a la estructura gramatical como derivación o forma de flexión

Uno de los motivos por los que en latín aparezca el término figura ligado casi a cualquier disciplina científica o de letras proviene de la amplitud que en griego una de sus variantes llegó a tener: *esjema* σφεμα pasó al latín con el carácter configurador de lo puramente sensorial. De aquí partieron el resto de los términos ligados a aspectos plásticos o derivaciones del concepto de “configuración externa”, tales como *Tipos* τιπος, *Plasis* πλασις o *Plasma* πλάσμα. Por tanto, en latín, la concepción de figura estará ligada siempre a su origen como “forma plástica”, abarcando conceptos como manifestación sensorial, forma gramatical, retórica, lógica, matemática, musical, coreográfica, etc.

Si *esjema* σφεμα fue el origen de que no se perdiera la idea de lo plástico en latín, fue la forma *typos*, (impresión o impronta) a la que se añadieron *plasis* y *plasma* (imagen plástica) las que mantuvieron, desarrollaron y ampliaron el concepto de lo plástico y virtual como imagen. Es así desde Aristóteles (*De mem. Et rem.*, 450 a 31) hasta Dante (*Purg.*, X, 45 o *Par.*, XXVII, 62), pasando por Agustín (*Epist.*, 162, 4) o Isidoro (*Diff.*, 1, 528) ⁽⁵⁾

La unión de *typos* y *plasis* refuerza la tendencia, por ejemplo, de expandirse hacia el sentido de estatua, cuadro, efigie, retrato invadiendo así el terreno de significados como *imago*, *effigies*, *species* o *simulacrum*.

Una de las primeras delimitaciones del sentido plástico de figura la encontramos en Lucrecio, que usa el término *configuración* desde una visión virtual hasta otra puramente geométrica. El auténtico valor de Lucrecio dentro de nuestro desarrollo sobre la alegoría viene dado por el tránsito del término *configuración* al de *imitación* mediante el desarrollo del concepto poético de la con-formación de las imágenes de los padres en los hijos: *inde Venus varias producit sorte figures* (“de donde venus produce figuras de suerte diversa.”) (4, 1223). Esta terminología, que relaciona un aspecto creador con otro mimético, tendrá una importante influencia sobre la retórica y la poética e inaugura a su vez uno de los problemas de mayor recorrido en las artes plásticas. ⁽⁶⁾ Será enriquecida por el mismo Lucrecio cuando otorga nuevos significados como los de “prototipo original”, “copia”, “imagen virtual” y “visión de ensueño” o cuando habla de *figura* como de una membrana separada del cuerpo que vagabundea por el aire.

Siguiendo, casi al pie de la letra, el magnífico estudio de Auerbach ya citado nos encontramos con Cicerón cuyo abundante uso del concepto de “configuración sensorial” heredado de Lucrecio sólo se verá enriquecido por el uso metafórico del término *figura* e *imagen* “tal como...” y la denominación que hace de la imagen de los dioses como *signa*, preámbulo de su concepción como imágenes simbólicas-rituales-sacramentalistas

Volvemos a encontrar el valor el movimiento perpetuo, el constante cambio inherente a la alegoría en representaciones como la de la *Doble Cabeza de Nemi* de época romana antigua



Figura 37.- Doble cabeza de Nemi. Roma antigua.



Figura 38.- Relieve de marmol. Epitafio. Atenas.

Otro de los aspectos siempre relacionados con la alegoría es su literatura. El aspecto literario, su linealidad, lo diferencia de otras formas de construcción de imagen. Su conocimiento no puede ser aprendido de una sola vez, necesita de un discurrir, de una evolución, de un acercamiento que lo hace inagotable. Tal es así desde el principio, como podemos ver en el relieve de marmol de Atenas o en el Salterio griego de la Biblioteca Nacional de París.



Figura 39.- Salterio griego. Biblioteca de paris.

que llegaron a constituirse como alegorías sólo en la religión romana. La fórmula de concretizar abstracciones y adorarlas no es tardío puesto que lo encontramos en Enio, y no es sólo poético ya que aparece también en César. Esto nos lleva a concluir que la diferenciación entre un espíritu abstracto y universal y una personificación viva sólo se realizaba en ciertas ocasiones y lo común era manejar las abstracciones como entidades. Esta posibilidad de manejar la abstracción como realidad universal y como motivo individual será desarrollada por la poesía posvirgiliana, buen ejemplo es la *Tebaida* de Estacio. En ella encontramos uno de los momentos más destacados de la poética occidental cuando la *Pietas* desciende al campo de batalla para aparecerse a los hermanos Megara y Tisífone con el fin de aplacar su enfrentamiento, cosa que no consigue, convirtiéndose este pasaje en origen de lo que en el medioevo y el renacimiento será uno de los temas más desarrollados, la Psicomaquia, el *bellum intestinum*, la guerra santa, la lucha entre los vicios y las virtudes en definitiva. Otro de los aspectos importantes de la *Tebaida* es la definición que en ella aparece de la fórmula de la personificación, que se mueve entre dos puntos muy diferentes, por un lado la realidad del dios que se aparece, por otro, la abstracción que pertenece al mundo interior, y que en su aparecerse manifiesta la subjetividad del individuo y la valoración divina de su pensamiento. Puesto que aún siendo por medio de figuras cualquier personificación retórica conlleva una individuación, de ahí la necesidad de atributos en las alegorías más complejas. La evolución de la necesidad de lo concreto a la abstracción de las figuras y su desvinculación con respecto de la religión oficial se produce en dos ámbitos, tanto el poético que tomará las figuras como formas retóricas de nombrar huecas ya de otro sentido, como el filosófico-social, que tenderá por un lado al monoteísmo cristiano, aún no siendo este el motivo del desgaste de la alegorización del panteón grecolatino, y por otro a la derivación de una moral elaborada a partir de esta alegorización obligada por la necesidad que el hombre siente de personificar sus pasiones.. Los estoicos son buen ejemplo de esta actitud. Y es muy importante reseñarla puesto que es otro aspecto del origen de la relación entre alegoría y cuerpo. Definida esta relación por nosotros hasta ahora por la personificación de carácter subjetivo como manifestación contraria o apropiatoria de la universalidad de la abstracción, y por este carácter moral reflejado siempre como conflicto entre las inclinaciones del cuerpo y los deseos de la razón, el ἀκρατες aristotélico. En ambos casos la alegoría será manifestación del cuerpo y de sus inclinaciones, de sus “gestos”. Será ante todo reflejo del mundo interior, sea este racional, irracional, concreto o abstracto, será siempre individual

A lo largo de la república romana el término *figura* fue difundiendo y ampliándose en la retórica de todo tipo, tanto en la filosófica como en la política, nosotros la seguiremos desarrollando sólo en su aspecto poético. Este venía delimitado por cuatro usos precisos que definían a su vez ámbitos en los que desarrollarlos: el juego se establecía entre el “prototipo original” y la “copia” y entre la “transformación de la imagen” y una nebulosa “visión onírica”. En estos términos se mueve el uso que de *figura* realiza Catulo o Virgilio.(7) Pero es Ovidio quien amplía su uso a la acepción de *apariencia*, *simulación* u otorgándole caracteres de “movimiento” o “ductilidad”. En definitiva, el uso que hace Ovidio de *figura* tiene que ver siempre con lo dinámico, lo que está en transformación o puede ser dado a equívoco. Manilio lo usa en términos astronómicos y astrológicos, y son Luciano y Estacio quienes desarrollan con mayor vehemencia el aspecto de “visión onírica”.

Llegamos así al primer caso en que el uso de *figura* tiene puramente finalidad artística, es Vitrubio el primero en aplicar de una forma esmeradamente consciente el término *figura* a la arquitectura y las formas plásticas. Por un lado va a reducir el

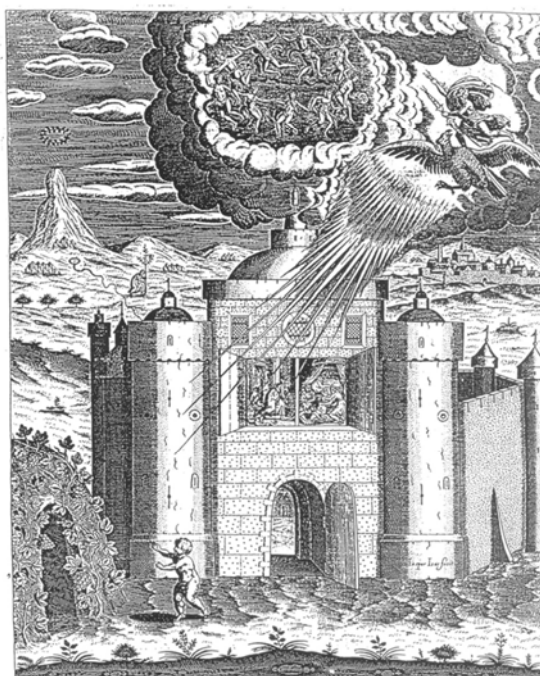


Figura 40.- Semele. Filóstrato el Viejo. *Imágenes*. Grabado de A. Caron.

En esta imagen clásica del nacimiento de Dioniso podemos ver perfectamente desarrollada la concepción alegórica. Recordemos que *Las Imágenes* de Filóstrato eran descripciones de las más nobles pinturas helénicas. Aquí aparece tanto la personificación, como el detalle, el carácter literario de toda la imagen, el discurrir que esa literatura nos obliga a hacer alrededor de la imagen, la movilidad constante a la que obliga la lectura de la imagen y su asociación, por este método, libre de ideas derivados tanto de la acción como de los detalles, etc. *Imagen de Semele*.



Figura 41.-Anteo. Filóstrato el Viejo. *Imágenes*. Grabado de Antoine Caron.

Muestra de la permanencia alegórica romana podemos verla en la confección de las ilustraciones para *Las Imágenes* de Calístrato. Las cuales partiendo de una fuente helénica desarrollan la constante influencia romana, alejada de su visión renacentista, para presentarnos lo que será la imagen alegórica desgastada del clasicismo.

aspecto de creación que el término “configuración” posee en Lucrecio para reforzar dentro de esa misma acepción la idea de copia mediante el uso del termino figural como “creación por medio de un modelo semejante”. Pese a ello ampliará la etimología al aplicarla tanto a la idea de planta arquitectónica como a la de representación figural de la obra en sí. Y no sólo eso sino que inaugurará un uso meta-alegórico o meta-fórico dentro del ámbito plástico al relacionar el dibujo del cuerpo humano con el dibujo de las plantas de los edificios, tal como será común en el manierismo, siguiendo su principio de imitación. Será Plinio el viejo quien amplíe el término y el uso que de él hacía Lucrecio al relacionar por medio de todos los matices posibles la idea de “configuración” con la retratística, tanto plástica como alegórica.(8)

La determinación del término *figura* de manera alegórica se establece definitivamente en el siglo I con la atención prestada a la retórica por Quintiliano en su Libro IX. Si bien toda la problemática sobre el término era griega, derivada sobre todo del término *σφειμα*, esta preocupación pasa como ya se ha visto a Roma por medio de Cicerón y se instaura como forma dentro de los ámbitos científicos, plásticos y poéticos básicamente como tropo retórico. Esta reducción a un aspecto trópico del término es realizada por Quintiliano al separar las palabras, o cualquier manifestación creativa, de las imágenes generadas por ellas. Otorgando un valor-en-sí a estas imágenes frente al valor de uso que puedan tener los procedimientos o materiales usados para crearlas.

Quintiliano denomina tropos –y define como tales- a la metáfora, la sinécdoque,(...) la metonimia,(...) la antonomasia,(...) y muchas otras semejantes; y dividía las figuras en en las que se refieren al contenido y en las que se vinculan con la expresión(...). Como figurae setentiarum considera las siguientes: la pregunta retórica con la respuesta dada por uno mismo, las distintas clases de refutación anticipada de objeciones (prolepsis); la simulación de confidencia en el ámbito del juez, del oyente e incluso de la parte contraria; la prosopopeya, en la que se hace hablara otras personas,(...); el apostrofe pomposo o solemne; la ilustración concreta de un suceso: evidentia o illustratio(...)(9) Pero sobre todo nos interesa la aplicación de la reticencia, de la alusión encubierta, generada en la retórica y que pasará a cualquier manifestación trópica posterior, llegando a la actualidad en su forma de alegoría neobarroca. (10) Puede considerarse el libro de Quintiliano la *Institutio Oratoria* como resumen y referencia de cualquier manifestación figural de la antigüedad, recogiendo todas las posibilidades manejadas en la época helena y de la baja Roma, así como conformando el uso posterior en la retórica romana.

Podemos ahora dejar ya configurada la topografía originaria de la etimología alegórica plástica reduciéndola a varios puntos básicos: los principales serían su aspecto perceptual, de constitución, conformación o límite, que iría ligado íntimamente a la idea de creación como movimiento (-fora) desarrollada en la poética de Virgilio o Catulo y retomada en el ámbito plástico por Vitrubio. Enfrentada a esta idea de creación, o complementándola encontramos la de imitación, tanto metafórica “tal como...” en Cicerón, como formal tal que Plauto. Resumiendo se puede dejar dicho que el origen etimológico de la alegoría, entendida como figura, en la antigüedad.



Esta Figura de Aer (El aire) con las musas, Orfeo, Pitágoras y Arión. *Miniatura de los Falsos Decretales*. Reims. 1200 nos muestra la manera en que la alegoría clásica pervivió junto con el momento de definición de la simbología cristiana. Nunca desapareció, ni en imágenes ni formalmente, sino que pervivió aletargada o metamorfoseada junto con toda la simbología religiosa

Figura 42.- Figura de Aer con las musas, Orfeo, pitágoras y arión. Miniatura de los falsos decretales. Reims. 1200.

6.- ASPECTO FIGURAL DE LA PROFECÍA EN LA ANTIGÜEDAD CRISTIANA.

6.1.- Tertuliano

El primer autor cristiano en usar el término *figura* de un modo original es Tertuliano. Como se citó antes el uso que el cristianismo realizó en su origen de la alegoría tenía como fundamento la ratificación de la nueva doctrina mediante su paralelismo con la antigua. Un pasaje paradigmático de Tertuliano a este respecto lo encontramos en el *Adversus Marcionem* donde habla de Hosea, el hijo de Nun al que Moisés llama Josué, premonición de Jesús, el que les guía por el desierto.(11) El aspecto alegórico figural toma un carácter conformador de la profecía, es decir no se aleja en demasía de su origen griego σφεμα pero se materializa su sentido de una forma figural concreta, al convertirse la figura en justificante de una idea

La denominación de Josué-Jesús es, en consecuencia una profecía real o representación anticipadora de algo futuro; la figura es ese algo verdadero e histórico que representa y anuncia otro algo igualmente verdadero e histórico. (12)

Es habitual que para constituir la *figura* tan sólo sean necesarios unos pocos puntos en común o que ciertos aspectos concuerden con una finalidad. En este sentido se puede hacer un paralelismo entre este uso en que la voluntad del intérprete busca semejanzas para construir la *figura* y la ampliación llevada a cabo por Lucrecio en el concepto de *configuración* antes visto. El aporte más importante a la semántica alegórica de Tertuliano proviene de su afán de realismo e historicismo:

El enérgico realismo de Tertuliano es bien conocido. Para él la figura tiene el sentido inmediato de una configuración o una forma y es considerada una parte de la sustancia equiparable a la carne.(Adv.Marc.,5,20)(13)

Este afán de Tertuliano va a configurar la alegoría en dos partes, por un lado el momento de su *figuración*, de su conformación como figura, y por otro lado el momento de su consumación, es decir, el momento histórico en que se verifica, en que se *configura*. Podemos tomar como ejemplo de ello sus explicaciones sobre las razones que llevan a Cristo a llamarse, o configurarse, en pan y en vino, tomando estos como figura de su cuerpo, o la alegoría del bautismo, dado que nos sumergimos en agua físicamente, pero esta nos beneficia espiritualmente. La espiritualidad, *intellectus spiritalis* entendida ya en términos muy similares a los de San Agustín, se corresponde con la comprensión de la profecía ya consumada, y lo que de esta se desprende. Nos encontramos en realidad ante la aplicación exegética de los términos originarios helénicos relacionados con figura en su primera formación como son *μρφε* y *ειδος*. Esta relación entre lo originario del término y una de sus más delgadas aplicaciones hermenéuticas nos presenta uno de los rasgos más importante de esta imagen de sentido como es el de su capacidad de *movimiento*. Es en sí su capacidad de pro-mover nuevas imágenes lo que a partir de este momento será más utilizado, dejando, poco a poco arrinconado el lado retórico y superfluo, para pasar a ser forma de *decir*, forma de conocimiento. En Tertuliano encontramos una de las formas más sencillas pero mejor elaboradas, aquella que va de lo concreto a lo abstracto:

Las figuras históricas y reales se han de interpretar espiritualmente (spiritaliter interpretari), pero esta interpretación remite a una consumación carnal y, por tanto, histórica (carnaliter adimpleri – De resurr., 20-), puesto que la verdad se ha convertido en historia o se ha hecho carne.(14) Cualquier *figura* tiene como esencia un carácter histórico real y a su vez un carácter imaginado o representacional de otra figura que a su vez es también histórica y sirve como proyección real a la vez que como formulación de

Quedó apuntado ya en qué manera evolucionó la alegoría en la religión romana y de qué manera la comunidad cristiana tomó parte de esas personificaciones codificándolas dentro de la nueva religión. Podemos ver aquí desde la apropiación de formas de expresión a pequeñas alegorías como las que están bajo el crisóstomo.



Figura 43.- Sarcófago de los pastores. Roma. Museo de Letrán.



Figura 44.- Sarcófago de la pasión. Museo vaticano. Roma.



Figura 45.- Escena eucarística. Catacumba de San Calixto. Roma.



Figura 46.- Cubículo de la velatio. Cementerio de Priscila.

Imágenes de la eucaristía y catecumenado romano.

un concepto dogmático que debe ser sobreentendido. Nos encontramos de esa manera lo que será prácticamente la definición moderna de alegoría occidental.

6.2.- Evolución a partir del siglo IV

A partir del siglo IV la figura alegórica será en cierto modo la manera predominante tanto de exégesis como de adoctrinamiento por varios motivos. Por un lado es la forma tradicional de expresión en el Nuevo Testamento, por otro lado, pertenece a la tradición heredada de los apologistas romanos y griegos (15) A estos motivos se les une el uso de la alegoría común o poética, aquella que no pertenece a la exégesis, enriqueciendo los comentarios sobre capítulos del evangelio mediante la asociación no ya coyuntural o necesariamente histórica sino subjetiva e incluso heterodoxa con el dogma. Tal es el caso de Lactancio quien a pesar de seguir dentro de unos parámetros muy similares a Tertuliano en lo que se refiere al uso de la alegoría como profecía y consumación, enriquece este mismo aspecto al conferirle un significado mucho más profundo referido al futuro. Es decir, la alegoría no es ya una consumación de la profecía que es necesario entender para poder creer, sino que se ha convertido en una promesa, y ya no relaciona hechos históricos del pasado, sino que proyecta hechos espirituales del futuro que han sido generados en el pasado. Es la sustitución de la relación entre profecía y consumación por la nueva relación entre *figura* y *veritas*; entre alegoría y verdad. Esto amplía el campo de interpretación de las escrituras por completo. Es de esta manera como alegorías comunes como el ocaso o el alba, el pan o el vino y en definitiva, casi cualquier objeto con posibilidades de alegorización pasa a ser herramienta de la exégesis creativa. Orígenes es sin duda un buen ejemplo de esto.(16) Su sistema alegórico profundamente abstracto y espiritual, completamente contrario al de Tertuliano profundiza en el Antiguo Testamento no como forma histórica de verificación sino como manera de iniciación espiritual. Todo el conjunto de alegorías producidas de esta manera serán más similares a un camino iniciático de imágenes que a una aseveración de hechos que posibiliten así una fe racional.

El conjunto de alegorías producidas por la exégesis se verá limitado entre estos dos aspectos, el histórico realista de Tertuliano y el espiritual abstracto de Orígenes. En occidente será el primero el que mayor desarrollo tenga, no dejando de ejercer una fuerte influencia heterodoxa el segundo. Será San Agustín quien relacione los dos puntos y los ponga en relación con todo el sistema figural de la antigüedad:

(...) la palabra figura (...) aparece en su obra para expresar el concepto general de "forma" con toda la variedad de sentidos heredados: significa lo estático y lo dinámico, el contorno y la formación corpórea, así como se aplica al mundo y a la naturaleza en general y a cada uno de sus objetos; igualmente es empleada para definir lo externo y sensible, junto con forma y color y otros términos semejantes.(Epist., 120, 10 o 146,3). *La figura de este mundo pasará, pero no quiero que penséis en ello: es la figura, y no la naturaleza, la que pasa.* (De civ., 20,14).(17) Se encuentran en San Agustín todas las significaciones clásicas que él aplica sobre todo al Antiguo Testamento y pese a la tremenda elaboración abstracta que realiza de los temas: el Arca de Noé como *praefiguratio ecclesiae*, Moisés como *figura Christi*, la esclava Agar del Antiguo Testamento como *terrena Jerusalem*, mientras la Sara del Nuevo Testamento como *superna Jerusalem civitatis Dei*, o el canto de alabanza de Ana como reconocimiento del nacimiento del nuevo reino espiritual, sigue propugnando un historicismo Tertuliano imprescindible para la comprensión total de las alegorías que pueden otorgar el conocimiento espiritual. La abstracción que realiza del hecho

El carácter profético de la alegoría cristiana fue siempre de influencia judía, incluso iconográficamente, no hace falta mas que ver los ángeles talmúdicos que rodean la almendra mística de la Ascensión de Cristo, o los símbolos cabalísticos rodeando la miniatura junto con las alegorías animales de la apocalipsis. Otras manifestaciones de la influencia judía sobre la antigua alegoría las encontramos en los planisferios míticos, que en realidad no son más que interpretaciones gráficas de las escrituras.



Figura 47.- Miniatura. La ascensión de Cristo.

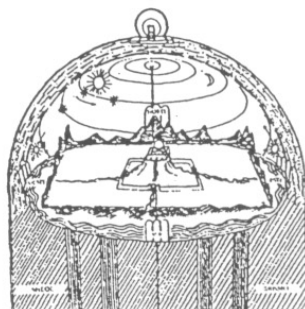


Figura 48.- Cosmografía bíblica.

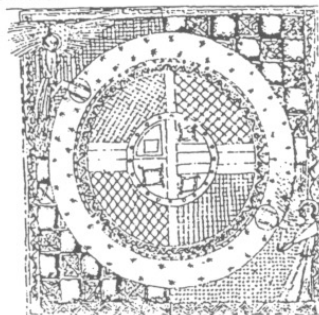
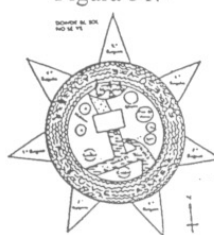


Figura 49.- Ángeles moviendo el primer cielo.

Figura 51.- Miniatura medieval del siglo XIV.



Figura 50.- Visión arquitectónica de la ciudad sagrada de Jerusalén.
Biblia Latina de 1493.



Mapa mundi babilónico según Grelot.



Mapa místico del Libro de Henoc, según Grelot.

Figura 52.-

histórico y su transposición en lo que sería una constante evolución fuera del tiempo, como *veritas*, espiritual, sintetiza el modo alegórico agustiniano. Es curiosamente una forma que mantendrá su fortuna con ilustres ejemplos, como pueda ser el conceptismo de Gracián, hasta casi asemejarse en su constitución a la hermenéutica heideggeriana del siglo XX. Así lo parece si uno desmenuza todo el proceder de la forma alegórica elaborada por San Agustín, en primer lugar toda ella está sujeta a una manifestación temporal de su concepto, es decir, tiene un momento de fundación en el pasado cargado de significados que sólo mediante la interpretación pueden ser aclarados y que a su vez son manifestación de lo por venir. Si lo acercamos a la forma hermenéutica gadameriana nos encontramos con la semejanza de los momentos de fundación, refundación y cierre del significado. Esto nos lleva a la distinción que hace Aurbach entre la *veritas* o manifestación primera de la forma alegórica y la *imitatio veritas* o interpretación de la forma alegórica.

6.2.1.- Relaciones entre la figura alegórico poética y la figura como forma de profecía.

Los primeros apologistas cristianos son griegos y es por esto que *figura* en sus escritos deriva directamente de τυπος, sobre todo de la versión que utiliza Lactancio, partiendo directamente del significado de “formación” o “configuración”. Tras el uso de τυπος se le añade el uso de σφεμα, justo en el momento en que la retórica y la poética se introduce en la exégesis, con ella se introduce la diferencia entre *figura* y *veritas* ya señalada, diferencia entre el “interpretar” y el “revelar”. Aún siendo aventurados podemos apuntar aquí que pueda ser esta diferenciación uno de los puntos de inicio de la relación entre imitación y creación dentro del arte occidental. Ya lo desarrollaremos. De entre todos los posibles usos a los que es sometido el término desde Ovidio hasta el Obispo Avito de Viena es este último el que nos interesa en relación a su distinción entre *littera-historia* y *veritas*. Dado que *littera-historia* hace referencia al acontecimiento real, y sitúa de esta manera a *figura* como el paso intermedio entre ella y *veritas*, puesto que *figura* toma el aspecto real de *littera* para anunciar metafóricamente lo porvenir y consumarse así en *veritas*. Esta situación de intermediario lo circunscribe al aspecto vicarial de traer a presencia tanto lo ocurrido como lo por venir. La imagen es capaz de traer a presencia tanto el recuerdo y su contenido como de generar o servir de conducto a la imagen futura que posee así un nuevo contenido. *Figura* por lo tanto designará sin ambages el concepto de profecía, estará siempre ligada, hasta ser sinónima, a *Allegoria*, y junto a ellas un conjunto de términos que señalarán todos sus posibles matices referentes a la copia, la imagen, la idea de lo creativo-formativo, la transformación del ser, el aspecto de movimiento conceptual y espiritual (*umbra*), etc.

Para definir lo que en resumen viene a ser la figura alegórica citaremos a Auerbach:

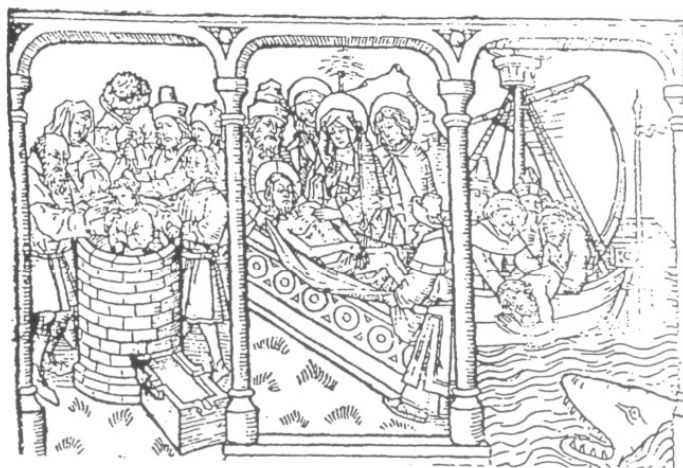
La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume.(18)

La diferencia fundamental entre la figura alegórica poética o plástica y la que hace referencia a lo por venir es el hecho de tener que vérnoslas con la realidad histórica en sí, tanto del significante como del significado, la relación temporal que ello implica y la relación subjetividad – universalidad que se manifiesta en su comprensión.

La mezcla de ambas formas de alegoría, la plástica y la exegética, provienen de una influencia helenística manifestada sobre todo por Filón de Alejandría y la escuela catequética alejandrina influida por Orígenes. Sin embargo el método alegórico que pervivirá con mayor facilidad en occidente será el que va desde la *Psychomachia* de

Junto con el *Speculum Humanae*, y de una repercusión mucho mayor, encontramos las ilustraciones de la *Biblia Pauperum*. Mucho más ricas que las del *Speculum* en analogías y en formas distintas de lecturas, dado que su composición permite tanto la lectura vertical, y por tanto lineal, como la lectura del conjunto, lo que permite la concepción de virtud, de una idea abstracta. Esta forma de superposición de historias para formar analogías ricas en posibles sentidos inaugura, de una forma rudimentaria, la codificación por atributos del renacimiento, o lo que más tarde sería la codificación por detalles y fragmentos de la alegoría moderna.

Biblia Pauperum. Siglo XIII





Speculum Humane Salvationis.
Cap. XII, XVI, XX, XXIII. Siglo XIV.

Podemos encontrar perfectamente definido el concepto de alegoría asociado al carácter profético en la antigüedad cristiana en las ilustraciones del *Speculum Humane Salvationis*. En él se relaciona de manera gráfica el Antiguo con el Nuevo Testamento generando toda una serie de analogías cuyo principal fin es dar validez a la nueva ley. Es así como se relaciona a Cristo con Sansón, el rito bautismal con el Bautismo figural de Cristo, la Última Cena con el maná, etc.



Prudencio hasta el *Romance de la Rosa* de Alanus de Insulis, compuesto mayormente por figuras retóricas representativas que van ceñidas a las anteriores definiciones. Importante es reseñar la manifestación de individuación psicológica elaborada por medio del conflicto alegórico realizada por Prudencio como poeta religioso, pero que encontramos también en autores paganos contemporáneos como Claudio. La figura en sí representa por un lado todo aquello cargado de un sentido histórico; un hecho real, un devenir; que a su vez conlleva una interpretación compleja y amplia, pero que es renovada en el tiempo con cada nueva interpretación original, y no sólo eso, sino que sería la representación en el tiempo de ciertas figuras eternas que solamente cambian superficialmente.

6.3.- La alegoría medieval

La evolución y la significación que la exegésis tuvo en todos los ámbitos hizo de la alegoría, y de todas las imágenes de significado, la forma de conocimiento de la Edad Media. Corresponde a la índole misma del pensamiento y del lenguaje representar lo inmaterial en términos pictóricos. Para ello baste con ver dentro de la plástica *el Beato de Lievana*, *La Divina Comedia*, o cualquier organización alegórica de las muchas sectas heterodoxas habituales durante la alta Edad Media y el primer Renacimiento.(19) La alegoría se convierte de esta manera en una forma de representar lo inmaterial mediante una formulación tangible, habitualmente relacionada o representada por el cuerpo humano. A lo largo de la Edad Media, y en contraposición o en cohabitación a la construcción de la alegoría de carácter cristiano, se fue constituyendo una visión del mundo panenteísta, véase a este efecto a Fray Luis de Granada, mediante la cual cada objeto y ser de este mundo era representación de la grandeza de Dios. *La empresa de interpretar ese algo distinto en su imitación sensible, de ver el arquetipo en la copia, es lo llamado (...) sacramentalismo. (...) La filosofía de Termes, que afirma que este mundo visible no es sino una imagen del otro invisible donde, como en un retrato, las cosas no son realidad sino formas equívocas, pues imitan una sustancia real en aquella trama invisible.* (20) para simplificar diremos que el alegorista concretiza en imágenes ficticias abstracciones que no pueden aparecer de otra manera, y que aún trayéndolas a presencia no dejan de ser ficciones. Mientras que el sacramentalista lo que hace es desvelar la imagen oculta que hay en la realidad. La diferencia fundamental es la calidad de relaciones que se establecen entre las dos formas. Por un lado la alegoría es capaz de establecer un sistema absolutamente independiente de la realidad y totalmente abstracto, tremendamente elaborado a nivel conceptual y que normalmente sólo se remite a sí mismo, sólo más tarde, y contaminado por la evolución de la herencia jeroglífica, tendrá referencias a la realidad. Mientras el sacramentalismo, antecesor del simbolismo romántico, fundamenta su sistema de relaciones en formas paralelas elaboradas a partir de la realidad, siendo la representación del pensamiento platónico en tanto concibe la realidad como imagen degradada de otra realidad prístina. Su sistema tematiza las percepciones de la realidad para llegar a abstracciones sintéticas, punto desde el cual comienza el proceso alegórico. Veamos un ejemplo de ello en la visión litúrgica de Hugo de San Víctor, en ella, una de las condiciones del sacramento, la primera, es la *similitudo* presente entre el elemento material y la realidad espiritual. El agua del bautismo es agua y a la vez es imagen de la gracia del Espíritu Santo antes incluso de crearse el sacramento como tal.

El proceso de alegorización medieval dio como fruto la tematización del mundo imaginario en tres grandes apartados: el mundo real y el religioso, junto con el del mito y lo fantástico. Es decir su bagaje se realiza entre lo verosímil, lo maravilloso tomado

como fáctico, y lo maravilloso que se sabe ficción. Instalando al poeta de esta manera en el posrenacimiento, el manierismo más radical.(21)

Sería bueno hacer ahora una referencia mucho más directa a C.S. Lewis para reseñar un curioso proceso entrópico en forma de bucle que nos muestra, en primer lugar, una de las mayores diferencias entre las imágenes religiosas y cualquier otro tipo de imágenes. Lewis muestra cómo mediante el proceso de alegorización poética y moral del panteón grecolatino estos dioses dejan de existir como formas de adoración y son sustituidos o bien por el monoteísmo cristiano o bien por el ateísmo racional y moral de la intelectualidad romana del siglo I. Sin embargo no desaparecen, sino que son transformados, tras los primeros siglos de nuestra era en la que la iconografía cristiana necesita de su asentamiento y destruye en este proceso cualquier manifestación externa a él, en material poético. Mientras las figuras cristianas son veneradas y convertidas en abstracciones espirituales, los dioses grecolatinos se convierten mediante la alegoría en material imprescindible para cualquier manifestación plástica. Pasando incluso algunos de ellos al propio santoral mediante el quehacer de los artistas. Esto, que podría ser una posible desaparición, hace de estas figuras manifestaciones arquetípicas.(22)

Tras la *Psicomaquia* o el *De nuptiis*, y teniendo en cuenta el proceso anteriormente citado, la alegoría medieval evoluciona enriqueciéndose de una exuberante poesía de las formas así como de un temario más amplio y libre.

Aún así lo realmente importante es la conciencia que se toma en este periodo de la importancia del proceso alegórico como forma de conocimiento. Véase a este efecto el comentario a la Eneida de Fulgencio en *Continentia vergiliana*, el primer comentario de un poeta cristiano a un poema pagano, aunque su mayor importancia es que en él se realiza la primera consideración seria sobre la alegoría, al comparar todo el poema con la evolución vital de un ser, y la enorme importancia que esta consideración tuvo después. Es importante destacar que cualquier manifestación plástica o poética de la época tenía relación con la alegoría como forma de manifestación, y esta relación ocupaba casi cualquier manera de pensamiento, puesto que pertenecía a campos como la oratoria, la didáctica, la catequesis, etc. El aspecto más importante de la alegoría que se manifiesta en la cultura medieval es la personificación, en perjuicio del mundo interior elaborado por San Agustín, llegando a tal punto que las personificaciones de los vicios y las virtudes tienen una entidad muy similar a la de los santos y los ángeles, llegan a cohabitar con el cristiano como parte del panteón religioso occidental, y no olvidemos que se entremezclan con vírgenes y santos en las representaciones plásticas con la mayor naturalidad y vehemencia. Uno de los puntos más influyentes de esta doctrina lo encontramos en el neoplatonismo de la escuela de Chartres centrado en Thierry Teodoro y Guillermo de Conches, reconciliadores del *Génesis* y el *Timeo* y del Espíritu Santo y el *ánima mundi* platónico. Buen ejemplo de la escuela lo encontramos en Bernardo de Silvestre y su *De mundi universitate sive macrocosmus et microcosmus*

Donde la personificación llega a uno de sus mayores refinamientos cuando pone a dialogar a la razón y a la materia, y es el modelo claro de *Introducción al simbolismo de la fe* del dominico Fray Luis de Granada que tanta influencia tuvo sobre la pintura de Fray Sánchez Cotán. Otra de las importantes obras de la época, no por su valor literario, sino por la repercusión que dentro del sistema alegórico posee es el *Anticlaudio* de Alanus de Insulis. Es esta obra menor donde la personificación de vicios, virtudes, razón, realidades diferentes, naturaleza, etc, conviviendo y ascendiendo y descendiendo del Paraíso con ángeles, arcángeles, santos y toda la pléyade imaginaria cristiana, obra enciclopédica en este aspecto, cobra su manifestación definitiva.(23) Continuación lógica de Alanus de Insulis, y en concreto de su *De Planctu naturae* sería el *Arquitrenio* de Johannes de Altavilla, terminación, en cierto sentido, del ideario de la escuela de

A lo largo de la antigüedad se entremezclaron las alegorías refundadas para la legitimación del Nuevo Testamento con aquellas que permitieron la supervivencia de las viejas imágenes helenas y romanas en bestiarios o herbarios. En algunos casos como en la miniatura medieval de la imagen estas se entremezclan generando complejísimas alegorías reflejadas en los iluminados de Beatos y Libros de Horas.

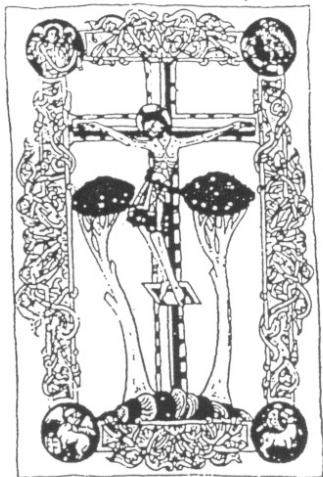


Figura 54.- Cristo crucificado entre los árboles. Salterio de Nevo-Minster. Siglo XI.

Figura 55.- Miniatura Medieval.



Figura 56.- Los elegidos en el seno de Abraham. Hortus Delicarium. Fol. 263. R.



Serpiente anfisbena. Culloch.
Figura 57.



Figura 58
Salamandra.
Culloch.



Figura 59 Sirenas: Salterio de Isabela de Francia.

Figura 60

El entierro del zorro, relieve del coro de la catedral de Estrasburgo, según Evans.



Chartres. (24) Es la escuela de Chartres sólo uno de los ejemplos posibles de la evolución de la alegoría en la Europa medieval y prerrenacentista. Configurándose la alegoría, y su parafernalia de figuras más o menos convencionales, en el modelo que relacionaba la ascética más abstracta con la poesía erótica o galante

7.- EVOLUCIÓN ALEGÓRICA DE LA LITURGIA PRERENACENTISTA.

7.1.- Origen de la exégesis alegórica litúrgica.

La manifestación alegórica más profunda, en términos alegóricos, de occidente a lo largo de su etapa religiosa la encontramos sin duda en la liturgia. No vamos a desentrañar las claves teologales sobre las que se fundamenta esta afirmación, para lo que remitimos al interesado a la abundante bibliografía sobre el tema. (25) Pero si vamos a desmembrar los tres tipos de formulación alegórica derivados de ella. La importancia de la exégesis litúrgica se basa en la radical diferencia que la relaciona con la exégesis bíblica. Si esta última se dedica a desentrañar y verificar las relaciones entre el Antiguo y el Nuevo testamento, es decir un texto, la exégesis litúrgica se ciñe lógicamente a un acto. Sobre este punto sería bueno comparar el texto de Derrida *De la Grammatología* con el de Lourdes Cirlot sobre Beuys.(26) Ya a quedado clara, a grandes rasgos, la relación alegórica del texto bíblico y desarrollaremos a continuación los caracteres propios de la alegoría desprendidos del acto litúrgico con la única finalidad de manifestar su importante relación con el arte prerrenacentista y su evolución posterior hasta nuestros días.

La exégesis alegórica litúrgica deriva en buena medida de la exégesis mitológica helénica, no de los textos en sí, sino de las acciones que se desprenden de los textos. Es por esto que se conforma en tres apartados: de carácter físico, moral y teológico o místico. Esta división, tomada de Juan Chapa, pertenece a Buffiere y es en parte similar a la de Danielou que distingue entre alegoría cosmológica y moral de origen estoico, teológica y estética de raíz neoplatónica, y una corriente más mística de carácter pitagórico.(27)

Según estos autores la exégesis alegórica física es entendida como manifestación del orden del cosmos, se reviste a las actitudes de nociones científicas sobre la estructura del universo y se otorga a Dios el carácter épico de su origen.

La exégesis moral se deriva de la lucha entre contrarios, de la relación entre vicios y virtudes como fundadora de un orden .

Por último la exégesis teológica o mística, practicada sobre todo por neoplatónicos y neopitagóricos, se centra en la problemática que rodea el entendimiento del “alma”, de lo “inaprehensible” y ese tipo de cosas.

Una vez determinada la tipología general que puede ser aplicada al rito de la liturgia derivará el estudio de esta a sus partes determinadas dentro del templo y conformando este el lugar esencial del rito. Junto con la noción de espacio donde se realiza el rito se encuentra el conjunto de objetos indispensables para su realización, el altar, como lo más importante, todo el aparato litúrgico, como responsable de la idea de decoro, el sagrario y el retablo, el conjunto de actitudes y la importancia de la palabra en forma heredada de la retórica tradicional. Todo este conjunto está sujeto a una constante evolución alegórica muy diferente a la evolución que determina la exégesis bíblica, y por lo tanto, la influencia que determina sobre el arte es igual o mayor que la derivada del estudio de las escrituras.

7.2.- Carácter de la liturgia occidental prerrenacentista

El carácter de la liturgia en el occidente prerrenacentista estará dividido en dos grandes concepciones, la primera tiene un aspecto alegre, sereno, de comunión con Dios por medio de la participación en su hijo, esto ocasiona en parte la constitución de un arte más o menos abstracto sintetizado en formas sencillas que va desde el arte paleocristiano hasta el románico y el primer gótico. La segunda caracterización alegórica de la liturgia nos presenta esta como imagen del sacrificio del Hijo de Dios, como participantes en ese sacrificio, es la época en que los libros de ejercicios se llenan de crudas imágenes y se centran sobre todo en la Pasión. Este hecho provocará la aparición de un realismo cada vez mayor, cercano en muchos casos al patetismo, buen ejemplo lo encontramos en Grünewald y su *Retablo de Isaenheim*.

Una vez establecido el marco tipológico, escénico y conceptual estableceremos la evolución alegórica en todos sus aspectos centrándonos en mayor medida en la evolución alegórica de actitudes, gestos y acciones y su implicación en el arte.

El término de Liturgia aplicado al ceremonial cristiano se hace universal en el siglo XIX. (...) *fue introducida a finales del siglo XVI para referirse al uso bizantino, pues en la iglesia griega la palabra liturgia tiene el sentido estricto de eucaristía.*(28) Etimológicamente se refiere al acto público que encierra el conjunto de servicios de culto a Dios, tiene un carácter eminentemente público y colectivo frente a cualquier otra manifestación religiosa de carácter más individual. Comprende así tanto los servicios sacerdotales en el templo como el eterno sacerdocio de Cristo. Tiene un valor de integración tanto dentro del grupo como dentro de la realidad. En el origen cristiano este término venía a ser sinónimo de sacrificio.

La definición moderna de liturgia viene dada por Pio XII en la encíclica *Mediator Dei* de 1947: (...) *que nos presenta a Cristo centrando el culto perfecto a Dios Padre por medio de su sacerdocio, que culminó en su sacrificio del Calvario. Cristo dispuso que su vida sacerdotal fuera continuada a través de los siglos en su cuerpo místico, la Iglesia, la cual ejercita sin interrupción por obra de la misa, los sacramentos y otros actos de culto como bendiciones, exorcismos, consagraciones, etc. Tales actos no son simples formalidades, sino que encierran su alma, son cosas vivas gracias a la liturgia.*(29) La modernidad de esta concepción podemos entenderla mejor si comparamos estas ideas con las modernas nociones de hermenéutica y su aplicación dentro de la estética. (39) La liturgia cristiana tiene ante todo un carácter misterioso o sacramental, actualizando el sacrificio de Cristo reimplanta un orden en la realidad. Nos interesa ahora diferenciar entre rito, ceremonia y rúbrica, aún cuando sean un conjunto de normas que establecen un orden de los gestos y las actitudes. Por *rito* entendemos el conjunto de normas que especifican la realización de un determinado tipo de liturgia, el bautismo, la comunión, etc. Las *ceremonias* son cada una de las partes que componen un rito tal como las actitudes del cuerpo, los gestos y la entonación de las palabras. La *rúbrica* es el conjunto de normas que se establece para las ceremonias. Nuestro interés va a estar dirigido especialmente a la evolución alegórica de las ceremonias.

7.3.- Definición del concepto y origen de su estudio

El estudio de la literatura litúrgica puede dividirse en tres grandes apartados temporales, el periodo patrístico con *Doctrina de los Doce Apóstoles*, primer conjunto de ritos especificados y normalizados. Y junto a esta importante obra otras de carácter menor como *De mysteriis* de San Ambrosio de Milán, las cinco *Catequesis mistagógicas* de San Cirilo y sobre todo el texto de la monja Eteria recogido en su *Peregrinatio ad loca*



Figura 61.- Imagen litúrgica de una catacumba romana según Santiago Sebastián.



Figura 62

*Corporales plegados sobre el cáliz.
miniatura del siglo XII
(Righetti).*

Figura 63



*Altar del siglo XIII.
San Lorenzo, Roma. (Righetti).*



Figura 65.-



*Altar del siglo XII. Roma, basilica de
San Clemente (Righetti).*

Figura 66.-



*Obispo con manto en acto de bendecir.
siglo XIII (Righetti).*

Figura 64.-

*Sagrario mural, siglo XIII.
Roma, San Clemente.*

La evolución del rito cristiano de la eucaristía, la evolución de un conjunto de gestos, todos ellos alegóricos, es en parte el origen de esa densificación semántica que parte del altar, en concreto del sagrario, para significar la totalidad del templo cristiano, y por extensión la totalidad del mundo. El origen alegórico de la eucaristía redefine todos los momentos posible de fundación reflejados en las escrituras. Es en sí el gesto que activa cada uno de los significados del templo y, por extensión, del mundo. Las imágenes muestran parte de esa evolución prerenacentista anterior a su codificación convencional.

sancta. La época carolingia de los siglos VIII y IX que asentó el prototipo de liturgia occidental europea desde las iglesias de la Galia con liturgistas como Alcuino, Amalario, Walafredo Strabon y Rábano Mauro. El mayor alegorista, como ya vimos fue Amalario de Metz. Tras un largo periodo de desinterés por la liturgia como manifestación alegórica ligada al arte vuelve a aparecer un cierto interés a partir del XVIII y lentamente se va incrementando hasta el XX.

Nos queda una última anotación para definir el ámbito en que nos vamos a mover para el desarrollo de la alegoría litúrgica, y es la de definir cada uno de los aspectos que la conforman, y que más arriba quedaron citados, como formas simbólicas que constituyen en su articulación una alegoría. Tienen estos símbolos el carácter vicarial que les corresponde como tal además de compartir ciertos aspectos inherentes a su condición de objetos de culto. Debemos diferenciar entre los objetos de culto dado que su gran variedad posibilita un conjunto de articulaciones semánticas que van a pasar después al ámbito del arte configurando extrañas relaciones, tanto retóricas, véase la iconografía de la Virgen dolorosa, como semánticas a nivel iconográfico, véase la complejidad de relaciones generadas por el paralelismo iconológico entre *La Anunciación* y *La Visitación*. A este respecto es importante reseñar cómo el carácter exegético judaico del cristianismo asume la iconografía clásica y subsume a esta dentro del carácter soteriológico temporal de su interpretación, haciendo una relectura del conjunto de la realidad bajo parámetro veterotestamentarios y acomodando así la cultura clásica a las directrices novotestamentarias. Dividiremos los objetos de culto entre los que están íntimamente relacionados con los aspectos públicos del rito, y aquellos que siendo de carácter público tienen como finalidad una religiosidad “privada”. Entre los primeros incluiremos todo lo concerniente a la liturgia, cáliz, corporales, vestimenta, altar, etc. Dentro de este grupo, pero en otro nivel de convencionalidad, incluiríamos las reliquias, los exvotos, y todo ese conjunto de objetos parareligiosos, habitualmente de carácter y validez local, pertenecientes a la sociedad y que se mueven dentro de un ámbito cercano a la superstición. En el otro grupo incluiremos sobre todo las imágenes artísticas que ilustran el pensamiento generado a partir de la religión, tanto las obras mayores como las menores. Nos vamos a remitir sobre todo a la evolución del conjunto de gestos que relacionan liturgia y arte, puesto que estos van desde un ámbito a otro quedando reflejados en el arte y a su vez siendo el arte generador de parte de ellos en muchos casos. Ambos conjuntos tienen como finalidad santificar el alma: *El hombre es un conjunto de cosas afines: materiales y espirituales, que no están yuxtapuestas sino en correlación interna, y la Sagrada Escritura enseña a descubrir esa unidad del cuerpo humano, tal como Dios la creó, y no la disociación de cuerpo y alma.*(31)

La etimología originaría de la eucaristía va ligada siempre al concepto de sacrificio, recibiendo el nombre de *missa*, heredado del lenguaje profano. En el *Código Teodosiano* aparece con el significado de despedida, en alusión a la Última Cena. En el siglo IV se incorporan términos como *actio*, *dominicum*, *oblatio*, *sacramentum* y *sacrificium*. El sentido de despedida va a permanecer a lo largo del siglo IV, vease San Agustín o ciertas fórmulas convencionales: *ite, missa est*. De este modo queda definida la actitud del sacramento hasta el primer renacimiento, un rito fundado en el sacrificio de la despedida, en la valoración de la muerte. Es muy importante entender la eucaristía como un proceso en el cual el fiel se enfrenta cara a cara con su propia concepción de la muerte, los templos, los gestos, todo, en resumen, tiene como finalidad el enfrentamiento con la propia muerte tomando como modelo la muerte del “Hijo de Dios”. Todo en el templo, en los ritos, en el arte que estos templos cobijan está preparado únicamente para entender la muerte, y esta finalidad común es la que fundamenta su relación. Este valor originario se irá diluyendo dependiendo de las

necesidades de convencionalidad del rito, pero se mantendrá imperturbable en la relación que la religión y el arte mantienen hasta hoy.

Entre los gestos litúrgicos destacan el estar de pie, como un signo de respeto, heredado de la religión judía, típico gesto pascual de alegría, frente al rezo de rodillas como manifestación de penitencia. Otra diferencia importante es la de la publicidad del gesto de estar de pie, en grupo y la de la individualidad del gesto de arrodillarse para rezar propio de la intimidad. Es signo también de recogimiento y así se manifiesta en la comunión. La posición sedante tiene como finalidad la jerarquización del espacio, la posición inclinada y la genuflexión pertenecen al momento de la bendición de la misa; la posición de postrado pertenece al rito solemne de la consagración del novicio. En cuanto a las actitudes dinámicas, se dividen igualmente en públicas y privadas, las privadas pertenecen mayormente a órdenes o sectas que utilizan el templo como lugar de iniciación, buena parte del arte románico y gótico tiene esta finalidad, y prescriben al novicio una especie de viaje interior realizado dentro del templo mediante una estrictas normas rituales, básicamente su realización consistía en dar vueltas en un sentido y con una inclinación de cabeza determinado, en primer lugar hacia el altar rodeando la nave a derechas y con la cabeza inclinada hacia el suelo, forma de introspección, en segundo lugar se realiza el recorrido del revés con la cabeza levantada de forma natural, se observa el mundo de alrededor y se da cuenta de lo anteriormente pensado, por último se recorre el templo en dirección contraria a la anterior y con la cabeza levantada hacia arriba, se observa, con ayuda de la arquitectura, la metáfora del cielo y de Dios y se compara con lo anteriormente pensado. Las actitudes dinámicas de carácter individual convencional van desde las simplemente útiles como lavarse las manos, a las pertenecientes al culto, como persignarse, golpearse el pecho, levantarlas, etc.

Para un breve inventario sobre los objetos dedicados al culto y su relación original con la eucaristía consultar la obra de Santiago Sebastián. (32)

Antes de continuar sería bueno realizar una consideración sobre el lugar que ocupa la relación entre arte y religión, se debe considerar la diferencia entre la realidad profana y la realidad religiosa, la linealidad de la vida diaria se contrapone a lo cíclico de la vida religiosa, a lo puntual que se puede recuperar frente a lo lineal que no puede recuperarse. *Por tanto, la fiesta religiosa es la reactualización de un acontecimiento primordial, cuyos protagonistas fueron los dioses o los héroes, y así se configuró la realidad de la imitación o la semejanza con que sucedió en los tiempos míticos.* (33)

Esta concepción de lo arquetípico, inherente a cualquier condición humana, unida a las ideas de revelación y salvación, carácter exegético y soteriológico (Concepto cíclico de recuperación – re-fundación), pertenecientes al judaísmo, nos revela la relación entre la importancia de la exégesis eucarística y la hermenéutica contemporánea. (34) La relevancia que nosotros otorgamos a la eucaristía como forma tradicional hermenéutica es simplemente personal, entendida como forma mayor de este tipo de relación, pero no excluimos en ningún caso el otro tipo de relaciones, las que van desde las fiestas más religiosas a las más cercanas a cultos arcaicos.

7.4.- Origen y evolución alegórica

7.4.1.- Hasta el siglo IV

La documentación sobre el origen de la misa nos la presenta como una rememoranza casi teatral y mímica de la Última Cena, fue enriqueciéndose hasta el siglo IV en que ya se nos aparece una liturgia ordenada y compleja, fundada en la lectura de la Biblia.(35) Junto a esta liturgia de carácter sepulcral, realizada en las catacumbas y en casas privadas, aparece un arte que desde su origen va a tener unos

Estas tres imágenes nos muestran la tipología concreta y sus derivaciones de la alegoría prerrenacentista.

Por un lado, en *La Escala de la Virtud* encontramos el modelo de la personificación, dotado a su vez tanto de atributos como de gestos, rodeado de animales alegóricos y representaciones doctrinales, incluso un pequeño paisaje sustenta la escala. Este complejo sistema de referencias se basa en la antinomia que moviliza el sentido alegórico, en ese emparejamiento de contrarios, que genera un nuevo sentido.

Figura 67.-

La escala de la virtud. Hortus deliciarum. Fol. 215



La *Vidriera de Le Mans* presenta un típico programa iconológico referente a Cristo dentro de esa tradición exegética que relaciona ambos Testamentos. Junto a la Crucifixión aparecen imágenes del Antiguo Testamento como Moisés tocando la roca o la adoración del becerro de oro. Entre las cinco imágenes crean un conjunto de relaciones que producen una nuevo conjunto alegórico en la sucesión de su lectura.



Figura 68.- Programa iconológico de la Vidriera de Lemans.

La *Composición simbólico alegórica de la Crucifixión del Hortus Deliciarum* muestra ese otro tipo de alegoría consistente en dotar cada uno de los detalles de un sentido independiente y hacerlo pertenecer a un contexto. En esta imagen aparecen un sin fin de sentidos que carecerían de valor fuera de ella. Tal es el caso de los resucitados o las estolas, así como la alegorización de cada una de las figuras, personificaciones además de representaciones.



Figura 69.- Composición simbólico alegórica de la crucifixión.

perfiles muy claros, por un lado la temática bíblica, y su carácter catequético y ornamental y por otro lado su vinculación a la revisión de las formas convencionales de la antigüedad. Sin embargo, el rasgo más destacado de este arte será la búsqueda de la salvación y el miedo a la muerte. Estos temas se conformarán sobre todo a lo largo de los siglos II y III. Los ciclos preferidos de este arte de catacumbas fueron sobre todo los relacionados con Noé y la liberación del pueblo judío, siempre ligados a la idea de oración como veneración de Dios. Así el *Noé en el arca*, no nos presenta un barco, sino un cofre del que asoma un Noé orante, como el *Daniel entre los leones* o los *Tres jóvenes en el horno*, junto a estos ciclos de carácter orante se encuentran otros de carácter salvífico ligados con la resurrección como el *Jonás deglutido por un cetáceo*, o *La Resurrección de Lázaro*. La forma alegórica se manifiesta de manera característica en el arte paleocristiano de varias maneras, por un lado en la manera de relacionar los ciclos de forma contraria, mientras uno muestra una cosa el otro muestra la contraria, forma tradicional griega de la alegoría, por otro lado en la manera de relacionar cada una de las escenas de uno de los ciclos, mediante un gesto, bien del artista bien de las *figuras* reflejadas en la escena. Otra de sus manifestaciones alegóricas es la manera en que solucionan su miedo al vacío mediante la ordenación geométrica, de influencia oriental, tanto en cada una de las escenas como en la composición total de los ciclos. Lo que aquí interesa sin embargo es la manera en que quedan definidas y relacionadas las figuras mediante sus atributos y sus gestos de manera alegórica siendo esta la urdimbre que permite una hermenéutica de la imagen. Esta posibilidad de interpretación será siempre relativa a la relación entre cuerpo-representación del cuerpo-Dios-representación de Dios, viniendo ya de antiguo, podemos encontrarla en el *Teeto* o en discursos de Filón, esta discusión iconoclástica coartará el tratamiento plástico de los temas para ceñirlos en lo posible a una realidad interior.

A partir del siglo IV y con la aparición de un ferviente fundamentalismo manifestado en la nueva forma de vida monacal aparece un enriquecimiento del conjunto de los ritos muy notable, se incorpora el rezo de las horas así como la liturgia de medianoche, además de matinales y vespertinas, definiendo el carácter de esta vida monacal la total dedicación a la oración. Este fundamentalismo monacal conllevará la creación de diversos tipos de liturgia dependiendo de varios factores, el de necesidad convencional, el sociológico, cultural, etc. En el Oriente griego los tres centros religiosos de Alejandría, Antioquía y Bizancio, generaron a su vez tres tipos de liturgia, la egípcia, dividida en copta y etíope; la siríaca, dividida en jacobita y maronita; y la liturgia bizantina. En Occidente surgió una liturgia afro-romana dependiente del antiguo imperio y que dio origen a una rica variedad, la mozárabe, la celta-irlandesa, la galicana y la milanesa.

Esta variedad de liturgias provoca en el siglo V la aparición de ciertos manuales que intentan unificarlas, tales como selecciones de textos litúrgicos *Liber Sacramentorum*, o libros de cantos tales como el *Antiphonale* y el *Responsoriale*. Es buen momento, dado que estamos en el principio de la literatura litúrgica, reseñar como influyó esta dentro de la literatura artística hasta bien entrado el siglo XX, no olvidemos como los textos de un Kandinsky o un Mondrian, especialmente *De lo espiritual en el arte* y *Realidad natural y realidad abstracta*, guardan un parecido más que arbitrario con los libros de ejercicios espirituales, que por otra parte son enormemente plásticos sobre todo a partir de la contrarreforma, y alguno de los cuales como el realismo de Gracián o el ascetismo de San Ignacio de Loyola continúan su influencia hasta el siglo XX, sea este el caso de Beuys con San Ignacio. Se comprendería esta relación tanto en los escritos de carácter meta-creativo sobre la actividad desarrollada, como por los meramente técnicos, o la unión de los dos, como el caso de Pacheco, el cual incluye en

su *Libro sobre el arte de la pintura* tanto un ensayo sobre lo digno como las maneras de preparar papel. Esta relación se hará más evidente a partir del siglo XVI y llegará hasta el XIX en todo su esplendor, la autoconcienciación del artista modernos sobre su *agráfia* le hace desarrollar a mediados del siglo un estilo literario ya independiente del resto en sus formas, y pierde, en líneas generales, su relación original con la literatura religiosa.

Volviendo, tras este inciso, a la liturgia, denotaremos como peculiaridad de su desarrollo en el siglo V el giro que esta toma hacia la oración, tanto pública como privada.

Cualquier gesto, cualquier escrito o dibujo, cualquier manifestación del ser humano puede ser interpretada, y en esta interpretación ser resemantizada, una de las funciones del arte en su relación con la vida; bajo este concepto de revisión y resemantización es como aquí entendemos nuestra elección de la liturgia medieval como manifestación de la evolución alegórica paralela a la poética y más interesante que esta en tanto que la manifestación alegórica estaba incluida en la vida, en lo cotidiano. Fórmula que reaparecerá en el arte de entreguerras manifestada en aspectos muy semejantes a los aquí tratados, cantos como sonidos, visualidad del concepto, participación, etc.

7.4.3.- Liturgia bizantina

El arte bizantino estará ligado a estas liturgias, la liturgia bizantina fue la más importante de oriente heredera de la “Divina Liturgia” de San Juan Crisóstomo, “sacrificio terrible”, hora escalofriante en que se celebra el *misterio de la mesa terrible y tremenda*. La liturgia de San Juan Crisóstomo tenía un carácter eminentemente misterioso y teatral, se dividía en tres partes; una de ofrecimiento de dones, otra didáctica de cantos, rezos y letanías y la última centrada en la eucaristía. Mientras todo esto pasaba los diáconos agitaban junto al altar unos abanicos en donde aparecían por las dos caras ángeles de seis alas provenientes del Talmud.

Desde este momento la liturgia será entendida siempre como una cosmogonía, como la refundación de ese momento cosmogónico más que epifánico. Esta resemantización de un aspecto concreto de la vida, el tiempo cíclico ligado a la religión, será dividido en tres partes desde un punto de vista generativo:

- La liturgia siempre será la representación de un orden del mundo, la presentación y motivación de ese orden. De hecho hasta hoy perdura la afirmación de la necesidad de entregar la vida de ciertas personas a la oración de gracias a Dios para mantener el orden del mundo y así salvarlo.
- La liturgia siempre será la representación del mundo, la replica conceptual de la visión del mundo. Será la réplica del mundo.
- La liturgia siempre será un centro del mundo, un ómphalo epifánico, la derivación del axis mundi y su activación semántica cíclica.

7.4.3.1.- Diferencia entre cuadro e icono.

Dentro del arte bizantino una parte muy importante, básica, estará ligada al icono, como primeras manifestaciones de la relación entre mundo interior y mundo sensible. La finalidad de estos iconos era fijar la iconografía de Cristo y de la Virgen derivadas de la Verónica, de la Síndone y del retrato mítico realizado por San Lucas a la Virgen venerado en Bizancio hasta su desaparición en 1453. En el concilio del 691 se unificó la necesidad de representar a Cristo con unos rasgos convenidos en lugar de usar

La imagen que representa *Los instrumentos de la Pasión* del Libro de Horas de Callant, del siglo XV, nos muestra esa semantización extrema de cada uno de los objetos relacionados con el culto o la pasión. La veleta en forma de gallo, referente de la virtud que siempre mira la luz, los cilicios y ramajes usados para flagelar, la llaga de Cristo en forma de caliz, certificación de la importancia del sagrario como centro del mundo, la lanza de Longinos, la esponja, el agua de Pilatos, etc. Toda una iconografía que mediante su interpretación da lugar al desarrollo de la Pasión.

Figura 71.- *Los instrumentos de la pasión*. Libro de horas de Callant. Siglo XV.

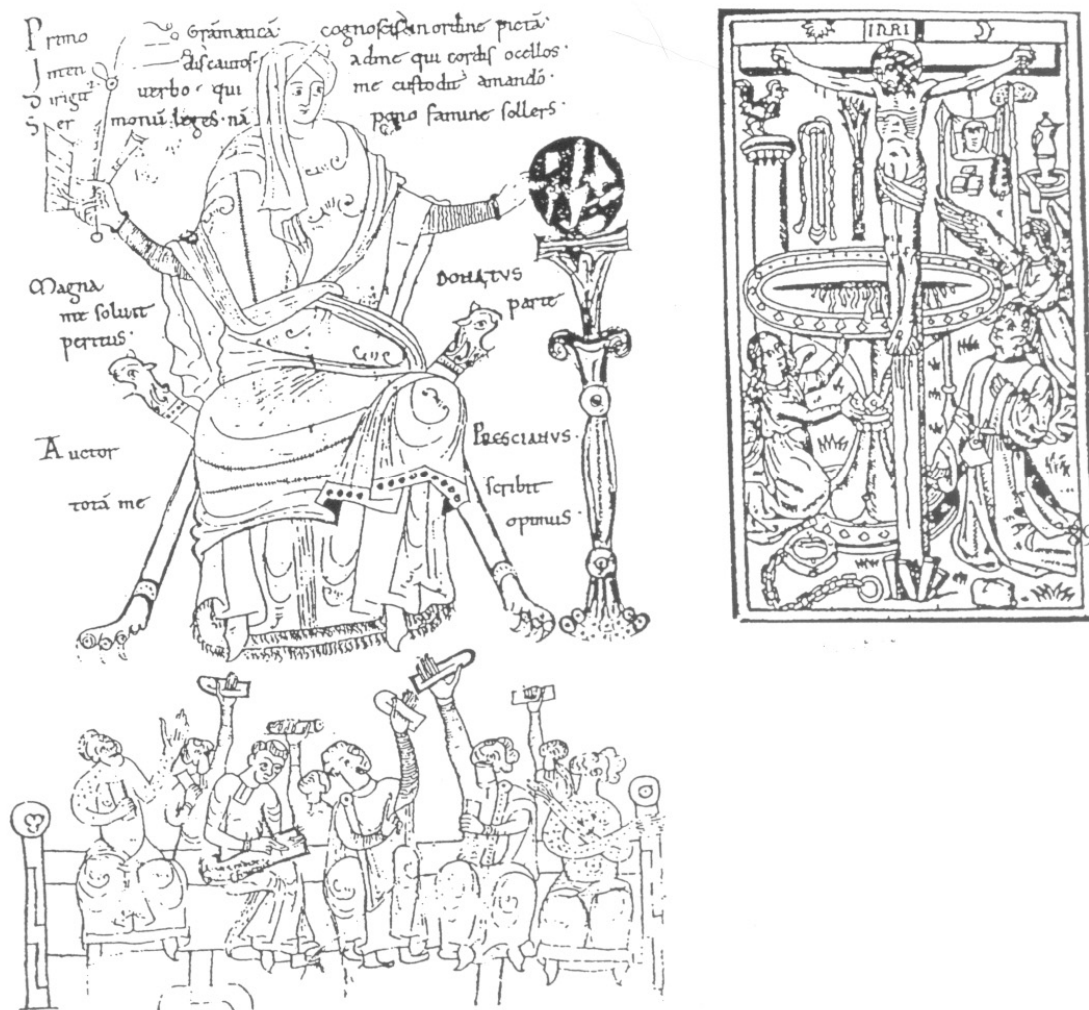


Figura 70.- *Gramática de Marciano Capella. De nuptiis Mercuri et Philologias*.

Nos encontramos el mismo sistema alegórico para la representación de *La Gramática de Marciano Capella: De Nuptiis Mercuri et Philologias*, antecesora clara de las personificaciones renacentistas.

símbolos como el pez o como el cordero. (36) *Los iconódulos presentaban como fundamento de su posición el texto de San Pablo (Colosenses 1,15) en que se presenta a Cristo como “imagen del Dios invisible”, pues la persona de Jesús tuvo como misión hacer presente la imagen de Dios en el mundo para hacer presente la otra imagen que puso Dios en el hombre cuando lo creó y que vino a borrarse por el pecado. Cristo asumió la naturaleza humana, uniéndola a la divina en la persona del logos, y desde ese momento Cristo es la imagen de Dios, y los iconos son las imágenes de Cristo. (...) la voluntad de Dios se expresó por medio de la encarnación, y si la persona de Cristo se la representa con medios humanos como madera, piedra o pintura, lo normal es que tales imágenes reciban la veneración que corresponde a la persona por esos medios aludida.*(37)

El icono tiene un carácter vicarial, trae a presencia lo invisible, y es a su vez, una constatación de que aquello que se creía invisible puede llegar a ser visto. Existe una importante diferencia entre un icono y un cuadro de carácter religioso, basada sobre todo en la participación frente a la contemplación. Los límites de ambas formas de percibir la obra son tenues y a lo largo del arte occidental será sólo entre estas dos manifestaciones que tengamos oportunidad de ver la diferencia. En el icono se unen formas de lo que concierne a un objeto de culto, tal que una reliquia, no en vano al icono, a su santificación, se le otorgan poderes milagrosos, y, por otra parte aspectos que conciernen a lo meramente artístico. Así que junto con la capacidad de representar y adoctrinar se une la experiencia religiosa que puede provocar. Dicha experiencia sólo puede llevarse a cabo mediante una profunda participación, lo que podríamos denominar comunión estética desde un punto de vista moderno. Entendida esta comunión lógicamente como forma de diálogo. Dicho diálogo se fundamentaría en la posibilidad de la “comprensión” sea esta del carácter que quiera: *Saber producir algo no es comprenderlo. Reconocerlo es, en buena medida, reponerlo en acción, reactivar la obra hasta procurar un decir incluso insospechado. La experiencia estética no se reduce a “conciencia estética”.*(38) Activar el símbolo residente en el icono supone su concepción como un artefacto más allá de lo meramente estético o religioso. Dicha activación se realiza mediante ritos y formas convencionales y es en ella donde se encuentra el valor de la imagen. La activación de la imagen se produce entonces mediante palabras, gestos y música. Su comunión permite dotarla de una vida tal, de una realidad tal, que en esa comunión estética la figura representada puede aparecerse como viva haciendo tangible lo invisible. Así es como cualquier icono para ser venerado por los fieles debe ser verdadero porque sus rasgos se corresponden con la palabra a la que ilumina; milagroso en el sentido de que hace ver las maravillas de Dios; “acheiropoiete” en el sentido de que no es simplemente una obra humana, ya que está inspirado por Dios. La ejecución de la imagen tiene dos partes, por un lado la técnica, en la que el pintor tiene absoluta libertad de realización y por otro lado la de concepción que no puede ser dejada en manos del pintor sino es este alguien con una vida interior lo suficientemente acreditada, el famoso manual del Monte Athos invita al pintor a rogar con lágrimas en los ojos, a fin de que Dios penetre en su alma, y en el concilio de Moscú se critica la degradación de los pintores, el pintor de iconos debe ser humilde, suave, piadoso, no charlatán, ni gracioso, ni discutidor, ni envidioso, ni bebedor, ni ladrón; debe observar pureza corporal y espiritual.

Las diferencias fundamentales entre el icono y la obra de arte religiosa occidental es el carácter teofánico del primero. En occidente se instaura un triángulo como ámbito de constitución de la obra de arte religioso, el autor, la obra y el espectador, en el oriente ortodoxo el carácter espiritual de la imagen, signo visible de lo invisible, elimina cualquier reminiscencia de su creación siendo así un objeto autónomo,

una aparición. (39) La obra de arte occidental no tendrá hasta el siglo XX esta necesidad epifánica.

7.4.4.- A partir de los siglos VIII y X

La liturgia a lo largo de los siglos VIII a X en occidente tomará un cariz eminentemente público y convencional. Frente al retiro interior que suponían las liturgias ortodoxas orientales se desarrollará en estos siglos la liturgia Hispana y la Estacional romana. Ambas tenían como finalidad la instauración socio-política de la iglesia.(40) Tendrán como principal característica su profunda vinculación con el altar y el conjunto de objetos ligados a la liturgia. De esta manera se prohibía a los laicos y ministros de menor rango acercarse al altar o tocar ciertos objetos de culto, y tanto la sacristía como el sagrario eran lugares privilegiados. El valor alegórico del altar vendrá definido por San Juan Damasceno dándole como imagen la del vientre de la Virgen contenedor del cuerpo de Cristo. Esta liturgia será eminentemente participativa teniendo como finalidad la socialización del mayor número de fieles, es por esto que estará basada en letanías de largas oraciones y cantos en alabanza de la gloria de un Cristo triunfante.(41) Es en la liturgia carolingia donde se establece el sistema alegórico heredado de la tradición helénica. Como vimos siguiendo el estudio de Auerbach la exégesis bíblica intentó llevar más allá del antiguo testamento los paralelismos proféticos novotestamentarios, mediante Filón, este intento de cerrar el tiempo profético desde su origen hasta la llegada de Cristo fue trasplantado en su sistema alegórico a la liturgia tardo medieval por el Pseudo Dionisio y Máximo el Confesor, principalmente. El mayor exponente de esta alegorización de la liturgia fue Amalario con su *De ecclesiasticis officiis*. Este constituyó todo un sistema integrado en jerarquías que contenían la totalidad de los elementos usados en la liturgia, así como la totalidad de las posibilidades alegóricas desarrollando sobre todo la alegoría rememorativa vinculada siempre a la vida de Cristo. Manifestación completa de la relación entre arte y liturgia la encontramos en la elaboración de los tropos, pequeños actos teatrales desarrollados en cada fase de la liturgia con la finalidad de mejor recordar los dogmas.(42) Podemos ver la influencia de estas pequeñas representaciones tanto en la escultura como en la pintura y en las ilustraciones de los beatos. (43) Como es lógico los tropos no estaban separados de los ritos en sí de tal manera que ambas formas venían a ser lo mismo y ambas formas repercutieron de igual manera en el arte. Resumen de la totalidad de este proceso alegórico lo encontramos en la imagen del Santo Sepulcro. La capilla construida a su alrededor, la Anástasis de Jerusalén, se convierte así en imagen para muchos de los templos construidos en occidente, que o bien estaban construidos para su devoción o albergaban una capilla en recuerdo del sepulcro. Este se convierte por tanto en un axis mundi, centro del mundo, que a su vez es generador de ómphalos, derivados que contienen la esencia del eje. Esta devoción por el Santo Sepulcro, adoración de una reliquia, termina sintetizándose en dos alegorías básicas, por un lado la de lugar que cobija el cuerpo de Cristo, en cierta forma sería el primer sagrario de tal manera que muchos de los sagrarios medievales tomarán su forma; y por otro lado fue el lugar de la resurrección así como de la visitación al sepulcro, lugar de dolor por tanto, que la mística templaria convertiría en término de la ascesis. Junto a este conjunto de nuevas alegorías se fueron refundiendo las antiguas y clásicas bien en nuevos moldes para su acomodación bien encajando dentro de la doctrina local. Así lo podemos ver en la *Psicomaquia* de Prudencio o en las notas anteriores sobre la alegoría amorosa medieval en que hemos nombrado a C.S. Lewis. La diferencia más sustancial entre un tipo y otro de alegoría viene dada por la diferente visión del mundo, para la alegoría medieval

religiosa Dios es la totalidad del universo, y así como para la lectura de los hieroglíficos antiguos se empleó un pensamiento panteísta, mediante los caminos que anteriormente hemos explicado esta visión procedente de lugares muy diversos cuajará en el teocentrismo intelectual del pensamiento trascendente. Este pensamiento, que ya tratamos en el capítulo del misterio, tenía un carácter angélico y se ligaba dentro de la mística al término de intuición. Su finalidad era por tanto la de construir imágenes, del tipo que fueran, poéticas, plásticas, intelectuales, retóricas, etc, que pusieran en marcha los mecanismos de la exégesis historicista convencional. El pensamiento trascendente se convierte así en el conformador de las alegorías necesarias para entender el mundo tomando este como un palimpsesto figural.(44) Junto a esta visión del mundo que diferenciaba los dos grandes sistemas alegóricos, nos encontramos el amor como forma de relacionarlos, y especialmente la imagen del Cristo-Orfeo, configuración del amor terrenal y espiritual.

7.4.5.- Liturgia gótica

El arte medieval, dentro de nuestros intereses, será una representación idealista del mundo subordinado a Dios. Las imágenes alegóricas creadas se dividirán en histórico-descriptivas, meramente ilustrativas de los hechos de la vida de Cristo; las imágenes de culto especialmente importantes por *su referencia a la acción litúrgica, que le da sentido y plenitud. Romano Guardini A definido bien el sentido de esta imagen que trata de que Dios se haga presente, lo cual no es fácil de mostrar, aunque ella exprese de manera evidente la manifestación de lo numinoso o divino con lo que escapa a toda referencia humana y se sitúa fuera del tiempo. (...) Plazaola a señalado las características de la imagen cultural como expresión de ese misterio: objetiva, pues se percibe a primera vista; aunque se conozca al autor, es anónima, no se refiere a ser humano sino que se presenta un rostro eterno y su sentido es dogmático; es sincera, no ilusionista para tratar de engañar a los sentidos, de ahí que no represente cuerpos carnales, pero sugiera la verdad de los cuerpos humanos transfigurados por la gracia; es lacónica y no presenta más detalles que los indispensables para la comunicación de la verdad dogmática; finalmente es rígida y estática, pues con el movimiento el hombre pierde los poderes trascendentales.*(45) Y por último la imagen de devoción, poseedora de intimidad de fe o de convencionalidad de culto.

En definitiva cualquier alegoría representada en una imagen plástica estaba supeditada a una imagen mental, a un programa del carácter que fuera.

La evolución de la liturgia cluniacense matizará esta visión. Se pasará de una liturgia común a ir primando cada vez más el culto interior. Lo que provocó un alejamiento del altar y un cambio en el conjunto alegórico, concretamente una pérdida semántica de los objetos, acciones etc, a causa de la nueva austeridad. Su repercusión sobre el arte románico tardío, del XI o del XII, es conocida de todos y no entraremos en ella. Esta variación en la concepción litúrgica supuso una importante revitalización de la retórica, de la predicación concretamente, al ser el oficiante el personaje sobre el que recae la totalidad del culto. Los tratados sobre el arte de predicar del XII hacen una distinción entre los auditorios urbanos, dados a la alegoría alambicada, y los rurales, dados a la penitencia y la virtud. Este gusto por la alegoría, mezclado con los bestiarios, herbolarios, etc, con la tradición; unidos a la visión panteísta del mundo, al pensamiento trascendente, al sistema exegético del *typos-antitypos* y la finalidad de la liturgia desde el siglo X u XI reconsiderada alrededor del individuo en lugar de la comunidad, nos dará una idea de la gran influencia de la predicación sobre las artes plásticas, como podemos ver en los estudios de Mâle. Buena muestra de las estrechas relaciones entre la

alegoría retórica y la alegoría artística la encontramos en el Manual litúrgico de Honorio de Autun. La finalidad de este nuevo modelo literario es exclusivamente la interpretación alegórica de los ritos, el edificio del templo, los objetos de culto; como podemos verlo en *Sigillum Mariae*, o el comentario al *Cantar de los Cantares*. Su obra más importante fue *Gemma animae* o “ Piedra preciosa del alma, o sobre los oficios divinos y del antiguo rito de la misa, así como de las horas canónicas y de las solemnidades de todo el año.”(46)

Llegando ya al gótico de una manera completa nos encontramos dentro de la liturgia una radicalización de la subjetividad e importancia de lo individual. Es este uno de los motivos por los que, entre otras cosas, comienza a valorarse la experiencia mística, siempre heterodoxa, como una forma individual de expresión de la religiosidad y como un bien personal compartido por la comunidad. La variante en definitiva, o el comienzo, del antropocentrismo renacentista. Dentro de la liturgia se prescribe una mayor importancia de la oración, importancia que ya no desaparecerá en toda la cristiandad. El ceremonial de la liturgia se explicó en base a la Pasión de Cristo. Así es como la vida y sobre todo la Pasión de Cristo quedaron como base de cualquier alegoría posible. En esta liturgia, junto con la radicalización de la individualidad del culto, encontramos una profunda adoración de los objetos sacramentales, entendidos como alegoría de los objetos de la Pasión, es lógico por tanto que el momento culminante de la eucaristía fuese motivo hasta el barroco de apariciones o visiones místicas por parte de los oficiantes, desde el Papa Gregorio hasta Santa Teresa de Jesús. Dentro de esta tradición el manual más importante de la Edad Media es el *Pochiron* de Guillermo Durando, el cual pretende definir alegóricamente tanto la tradición exegética como la tradición ritual y la plástica ligada a ella. Sin grandes ingenios en la configuración de dichas alegorías este manual queda como resumen y constatación de ciertas imágenes alegóricas.(47) Siguiendo la división que realiza Salgado del *Pochiron*, Guillermo Durando nos ofrece un conjunto alegórico para definir la iglesia y sus partes, donde lo muros, vigas, vitrales o sillares recogen toda la historia exegética así como toda la doctrina ortodoxa eclesiástica. Continúa por el altar y su larga historia bíblica, relacionándolo tanto con la ortodoxia como con el culto individual al emparejar los manteles con la carne o humanidad de Cristo y los tejidos de seda que cubren con las vistudes, las gradas que llevan al altar representan los mártires y así podríamos seguir hasta el más pequeño detalle. Centremonos en otro apartado como son las pinturas, cortinas y ornamentos de la iglesia. Tienen un valor catequético y deben estar supervisados. Las campanas son imagen de los predicadores y los badajos son su lengua así como el gallo que las remata es el guardian del día y así de la virtud. La mayor aportación alegórica de la liturgia gótica la encontramos en la utilización de la luz como conformadora de imágenes. estas van desde la “Lux nova” o “claritas” del Abad de Suger, síntesis de las aplicaciones realizadas por el Pseudoareopagita a la distinción entre luz natural, la emanada por las escrituras, y luz artificial, la que atravesaba los vitrales. La aportación más original será la de Witelo, diferenciando entre “lux spiritualis” (Dios) y “Lux corporalis” (representación de Dios), así es como la luz natural representa la luz divina.El concepto de belleza a lo largo del gótico estará ligado al resplandor, siendo este una variante de la alegoría principal. Si a lo largo del siglo XIII la radicalización del individualismo religioso se iba haciendo manifiesto en la liturgia, permanecía sin embargo un ámbito de amor fundado en la lectura del mensaje de Cristo. Poco a poco este irá girando, como hemos visto, hacia lo patético, hacia el paoxismo de la pasión. Este giro en la ortodoxia cristiana se corresponde con muchos ámbitos interrelacionados, uno de los más importantes es el plástico, la imagería realizada junto con viñetas por las que se hacia hablar a los vicios, las virtudes, los

ángeles y demás tuvieron gran repercusión en el teatro y este a su vez en la sensibilidad religiosa de la sociedad. Este patetismo llegará hasta el siglo XX en numerosas manifestaciones ligadas a la concepción de arte como rito. Vease el Teatro del Misterio de Hermman Nistch o las Acciones de Beuys herederos en ese aspecto de artistas como Runge. (48) Este patetismo recuperará con el tiempo el interés por la soteriología y la redención. Este doble movimiento resemantizará los conjuntos estancados de alegorías. Así se produjo una profunda resemantización en las alegorías litúrgicas tales como el cambio del cáliz que contenía la sangre por el de una pila contenedora de la misma, o el cambio de verdugos por el de virtudes en los retablos. Como ya hemos dicho el centro de toda la liturgia era la eucaristía. La hostia sangraba o su pureza era tal que apreciaba refulgir y en torno suyo se crearon toda una serie de cultos heterodoxos de carácter místico. Una de las alegorías de mayor tradición en el cristianismo, el Corpus Christi, tiene su refundación en una visión mística derivada de la eucaristía.(49) Para cerrar la introducción realizada sobre la evolución alegórica de la liturgia y su influencia mutua sobre el arte, nos referiremos al último gran impulso renovador del sistema alegórico y parejo al giro tomado por el cristianismo en el XIII. Nos referimos al *Speculum Humanae Salvationis*, el conjunto de imágenes que lo componían hicieron de él casi un manual para los talleres de artesanos. Su contenido recogía la génesis del mundo, la vida de Cristo y el Juicio final, junto con temas anexos como la adoración a María, o las penas del infierno. La gran influencia de este libro la encontramos en los numerosos ejemplos de obras mayores inspirados directamente en él. Tal es el caso de el Retablo de Konrad Witz en Basilea, el Retablo del Santísimo Sacramento de Lovaina, de Dirck Bouts, el Tríptico de San Martín de Ypres, de Jan van Eyck, las vidrieras de la Abadía de San Avon (Inglaterra) o una de las colecciones de tapices de la Catedral de Reims.

8.- LA ALEGORÍA RENACENTISTA.

8.1.- La *Iconología* de Ripa.

Dada la cantidad de estudios sobre el tema ya realizados anotaremos aquí, solamente, los aspectos relacionados con nuestro estudio sobre las relaciones entre alegoría y cuerpo obviando el resto por pertenecer a otros asuntos.

La continuación de la alegoría en el renacimiento tendrá las mismas vías que la evolución comparada que hemos visto durante la edad media, por un lado la religiosa y por otro la galante. La mayor diferencia la encontramos en la íntima relación que unirá estos dos aspectos genéricos basada en la lectura de la tradición humanista y su dedicación formal exclusiva al cuerpo.

Para aligerar la presentación de este proceso nos centraremos en la obra de Cesare Ripa : *Iconología*.

La iconología de Ripa parte de la diferenciación alegórica entre las posibilidades de alegorización de los acontecimientos naturales , las antiguas imágenes de los dioses, y aquellos conceptos que le son inherentes al hombre . Estos pueden ser alegorizados mediante una valorización individual del concepto, haciendo juicios de valor sobre ellos, empresas o emblemas, o planteando representaciones de cualidades sin enjuiciar, alegorías puras.

En el Proemio de la *Iconología*, Ripa define la alegoría en cuanto a dos principios básicos: por un lado la “disposición” o expresión de un estado psíquico manifestado por los gestos o actitudes reflejadas en el rostro. Por otro lado la “cualidad” o conjunto de elementos esenciales de algo, atributos propios de la figura, que sea gruesa o no, de piel oscura o clara, proporcionada o desproporcionada, joven o anciano, etc, y junto a estos atributos propios estarían los anejos, todos aquellos que connotan la cualidad mediante un significado alegórico propio. Para J. B. Boudard los atributos no

son suficientes y es necesario dotar semánticamente tanto a estos como al acompañamiento que la figura realiza mediante sus gestos, y su actitud corporal. En ambos casos podemos ver que la alegoría estará siempre relacionada con el cuerpo y que este será su único vehículo de expresión hasta el siglo XIX con la reaparición de un panteísmo naturalista que reviste la realidad de caracteres humanos, lo que en realidad no es más que una proyección.

Vuelve sus ojos de nuevo a la tradición clásica para definir concretamente el ámbito de la alegoría frente a otras formas de retórica visual; así está en primer lugar la “materia” o conjunto de atributos que conforman la alegoría, lo “eficiente” o posibilidad de representación de la materia, “forma” o construcción definitiva de una imagen mediante los atributos, y “fin”, hacer aparecer, hacer presente, el concepto abstracto que se pretende alegorizar.

Dada esta definición continúa con un conjunto de valoraciones estilísticas en donde hace primar la capacidad de sugerir y matizar en lugar de explicitar lo que se quiere decir, dotar en definitiva al proceso de la mayor riqueza semántica posible. Es en este aspecto donde entra en relación con la revitalización florentina que sufrió el jeroglífico, como ya vimos en el capítulo correspondiente al mismo, mediante el desarrollo del conocimiento angélico y por lo tanto de la necesidad del misterio como sistema negentrópico. Podemos decir a estas alturas que es en el renacimiento donde nace la necesidad de dotar a la imagen de un sistema de ocultación que permita su lectura pero no así su desgaste. Este sistema negentrópico comenzará a evolucionar a partir de la erudición y ya veremos como llega hasta nuestros días de maneras muy diferentes. Ripa opina que toda alegoría debe poseer un carácter enigmático, de modo que, sin una precisa indicación, no pueda ser entendida fácilmente; sólo podrá faltarle el nombre cuando se desee que se trate de un enigma. Desdeña las alegorías que puedan ser entendidas sin que venga indicado el nombre por vulgares e inadecuadas. (50) Este carácter enigmático, a parte de venir de la erudición antigua, provenía a su vez de cierto exotismo histórico como era la lectura renacentista realizada de la religión romana.

Las fuentes de las que extrae Ripa su iconología son muy variadas y no siempre visuales. Se basa en textos clásicos, tanto mitológicos como científicos, en la interpretación de medallas e insignias antiguas, en toda la tradición de simbolismo mediterráneo que reaparece con el texto de Horapolo, y sobre todo de un ambiente muy propicio para estos temas. Conviene recordar la importancia de las dos grandes heroglyphicas tanto la de Horapolo (1505) como la de Piero Valeriano (1556) como conformadoras de toda una serie de significados visuales que llegan hasta nuestros días revitalizados en ciertas estéticas marginales, mundo gay, feminista, radical urbano, etc.(51) La alegoría quedará ceñida sobre todo a un cierto modo de creación eminentemente erudita. La relación entre la alegoría erudita y la alegoría contemporánea se basa en el sistema de citas, en ambos casos la cita, la copia o el plagio, el uso sistemático y convencional de imágenes ya creadas se convierte en un puente que relaciona tanto obras mayores del renacimiento como cualquier imagen constituida en la actualidad.(52)

Tan sólo podemos considerar a Ripa un compilador que aúna, y no es el primero, las imágenes desgranadas en la tradición clásica, heredada tanto de los textos como de piezas arqueológicas, con toda la imaginería bíblica medieval.

Frente a la alegoría de Ripa, que tuvo un éxito duradero que la lleva hasta bien entrado el siglo XVIII y la hace presente en grandes obras de toda Europa y permanecerá vinculada a la academia como manifestación del clasicismo, buena prueba de ello es el conjunto de ediciones que sin parar se realizan de la Iconología así como

Típica conformación alegórica renacentista donde junto a la personificación mediante los atributos se desarrolla una acción que tiene unas consecuencias de carácter ético o verdad universal como es el caso de la imagen tomada del Sueño de Polifilo: Marte muestra a Júpiter su coraza desgarrada por Cupido, y Júpiter le presenta una cartela con la palabra Nemo como consuelo.

A su lado aparece Cupido disparando flechas hacia el cielo ante el asombro de los humanos: ni siquiera los dioses escapan del amor.

Los relieves grabados pertenecen al claustro de la Universidad de Salamanca.

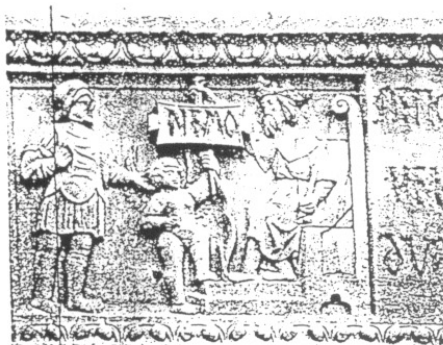


Figura 73.- Cupido disparando flechas al cielo. Relieve de la Universidad de Salamanca.



Figura 74.- Ilustraciones de El sueño de Polifilo. Aldo Manuncio.

las versiones, enriquecimientos y actualizaciones que sin parar van apareciendo hasta finales del XIX en los círculos más académicos, encontramos otros dos tipos alegóricos, el de Giarda y el puramente manierista.

La de Giarda es una concepción neoplatónica de la idea de imagen, concibe el cuerpo como cárcel y las imágenes como formas que liberan el espíritu y lo pone en contacto con su realidad propia. Teoría eminentemente ficiniana producto del ambiente y del concepto angélico y misterioso que las imágenes son capaces de desprender: *a ellos se les debe que el espíritu desterrado del cielo a la oscura cueva del cuerpo pueda contemplar la belleza y forma de las Virtudes y las Artes.* (53)

8.2.- La alegoría manierista

La alegoría manierista se preocupará sobre todo por aspectos que luego el romanticismo redescubrirá, tales como lo oscuro o indefinido, lo desproporcionado, lo monstruoso, etc. Estará vinculada en las artes plásticas sobre todo al cuestionamiento de la realidad y por tanto de los procesos formales conformadores de las imágenes. La alegoría manierista se continuará en buena medida como simbolismo durante el barroco y aparecerá de una manera muy difusa en romanticismo como una metasimbolismo muy complejo, vease Runge o Blake, o el mismo Goya, mezcla de alegoría y metáfora, como ya veremos.

La diferencia básica entre estos tres tipos de alegoría, a parte de su evolución, la ideología de Giarda acabará fundida en la alegoría manierista, la encontramos en el concepto de negentropía. En el siglo XVIII, en plena época de la razón, la imagen oscura cargada de sentido no tenía cabida, la única función de la configuración de una imagen entonces era la creación de la belleza, se sustituye así el valor de conocimiento por intuición por el valor de conocimiento por contemplación. Podemos verlo claramente en los textos de Winckelmann, el Abad Pluche o J.B. Du Bos, donde la claridad y el decoro, manifestación de una ética necesaria, eran imprescindibles para cualquier imagen. Es de este modo como la alegoría queda completamente convencionalizada y convertida en una pictografía estereotipada. Podemos afirmar con Mâle la muerte de la alegoría gráfica en el siglo XVIII por un profundo desgaste de siglos.

Una vez que la alegoría religiosa quedó convencionalizada dentro de la iglesia durante el renacimiento, nos quedan dos grandes ramas de la evolución alegórica a partir de entonces, por un lado la que ya hemos visto como oficial, inaugurada por Ripa y por otro lado la que se genera en el renacimiento tardío a partir sobre todo de conjuntos filosóficos neoplatónicos y conceptistas. De los primeros ya dimos cuenta en el capítulo dedicado al jeroglífico y de los segundos, mucho más ligados a la alegoría, damos cuenta ahora. El conceptismo tiene dos grandes nombres, Gracián, carmelita amigo de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, cuya obra *El arte del ingenio* junto con los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola tanta influencia tuvieron en la conformación del barroco español, y Tesauro, que con el *Telescopio de Aristóteles* dejó dada la base para que Zuccari elaborase una estética nueva en su *L'idea de Pittori, Scultori ed Architetti* elaborando en ella la nueva relación idea-concepto-diseño interior sintetizada en "concetto". La idea de imagen interna procede sin duda de Platón pero reaparece en el XX dentro de la psicología eidética de Jaensch, en la "nuance" de Bergson, el objeto mental de Geiger, la videncia de las formas-color de Kroh o el aspecto vivencial de la visión de Rothacker, en todos los casos es una manifestación de lo subjetivo. No entraremos a definir las relaciones entre el manierismo y el arte del siglo XX dada su complejidad, pero si trazaremos algunos de los puntos que ambos mantienen como constantes mutuas.(54) El punto de unión más importante lo

encontramos en el término “conchetto”, este será sinónimo de fantasía y se relacionará con lo subjetivo, tanto en lo inconsciente como en lo racional, será el punto cero del diseño interior, frente al pobre diseño exterior practicado por otros artistas, y que Zuccari divide en dibujo natural, copia; dibujo artificial, modificación de la realidad y dibujo fantástico o artificial, motivo de las rarezas y los caprichos; estos tres puntos serán reelaborados constantemente durante el barroco y el rococó, hasta bien entrado el neoclasicismo, correspondiéndose con lo que en España tanto Palomino como Pacheco o Carducho denominarían en su teoría pictórica como *imitatio*, *electio* y *cognitio*, como las fases de aprendizaje de un pintor. Este camino de ascenso, que es en lo que se convierte la formación “platónica” del artista, reflejo de la santa trinidad, tiene una capital importancia por presentarnos los grados de la imitación. Es esta capacidad de reflejar lo externo de vital importancia en el arte por ser el único camino que nos permite la comparación. Los distintos grados de manipulación que permite esta trinidad no están sujetos a capacidades técnicas sino intelectuales y estas sólo se manifiestan en la comunicación que se establece mediante la comparación. Siendo esta una forma de presentar las ideas mediante la manipulación de la realidad. Y es esta manipulación en realidad a lo que denominamos alegoría, sobre todo en la España barroca.

Zuccari aboga ante todo por lo que sería un arte puro de la fantasía, entendiendo así al artista como un demiurgo, un hierofante en el mismo sentido que entendía al poeta Ficino. En todos los casos la responsabilidad última del creador es constituir imágenes elaboradas de tal manera que puedan permanecer y soportar cualquier tipo de lectura. Para este fin nos encontramos el misterio como forma manifiesta de negentropía: *Hablar misteriosamente del misterio. ¿No es este el contenido?*, preguntaba Kandinsky, de lo que ya tratamos en el capítulo anterior. Hablar conceptualmente del concepto, esta es la finalidad de la alegoría.

Por este motivo definir la idea de “conchetto” es en realidad redefinir el ámbito originario de la alegoría moderna. No olvidemos que el origen de la alegoría moderna se encuentra en la preocupación tardo renacentista de la expresión, siendo el conchetto la expresión máxima de la aparición conexas de idea y gesto. No sólo esto sino, como bien intuía Hocke, el conchetto tomará su más alta expresión en tanto que revestimiento pensado del pensamiento, la significación indirecta de la que habla Cabarucci. No es sin embargo esa imagen de estilo que sustituye a un concepto, sino aquella que en sí misma lo conforma. No es una imagen literaria o filosófica representada, sino que es la representación directa del contenido de la imagen. Dentro de la estética conceptista la mejor representación, más allá de la iconología de Ripa por lo que tiene de convencional erudito, la encontramos en la *impresa*. (55) De su constitución deriva la imposibilidad de considerar el conchetto inicial como idea abstracta y a su vez derivarlo de un acto que provoca un juicio, que es la raíz del concepto. De ahí que no sea abstracto. Reseñamos la importancia del gesto como constructor de concepto que más adelante desarrollaremos. Lacras formalistas intelectuales heredadas del manierismo intentarán convertir la alegoría en un sistema de signos o en un lenguaje articulado para la comunicación, tal como lo intentan Ercole Tasso o Barbagli, sólo su acercamiento a círculos neoplatónicos mantiene viva la idea de una alegoría polisémica, cuyo contenido sea desvelado en tanto se oculta, siendo la *propositio mentalis* de Pierre d’Ailly el modelo al que referirnos. Este modelo presenta el concepto más allá de la mera imagen constituida y más allá de la mera metáfora o alegoría construida sobre la imitación o semejanza para presentar la idea.

Resumiendo, la presentación moderna de la alegoría tendrá dos aspectos muy diferenciados, por un lado la alegoría dicha por medio de atributos, por otro lado la que se dice por medio del gesto. La primera tendrá siempre una relación específicamente

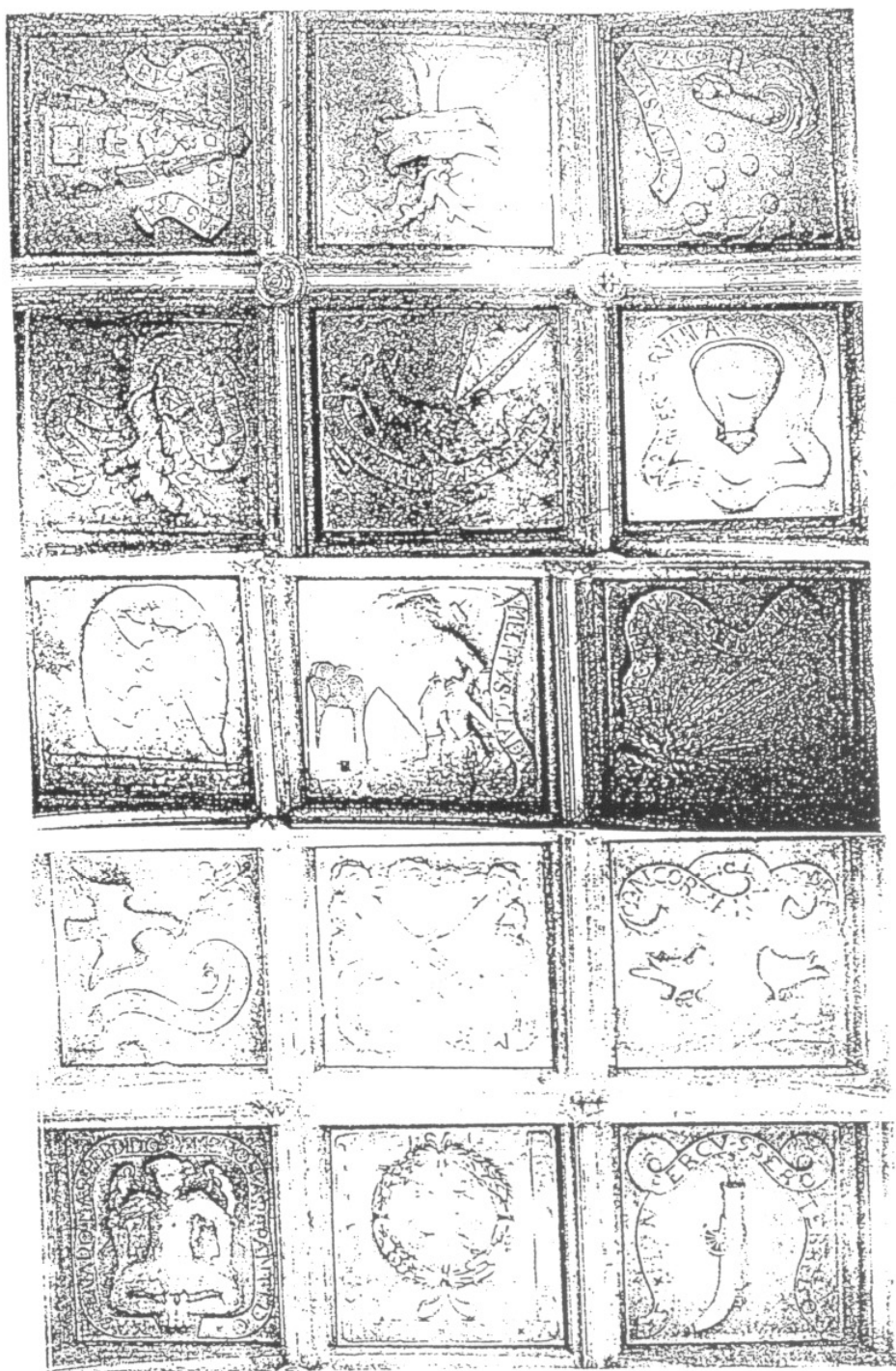


Figura 75.- Relieves alegóricos del Castillo de Dampierre-sur-Outonne.

Otro de los típicos modelos alegóricos renacentistas lo encontramos en los relieves del Castillo de Dampierre-sur-Boutonne, galería alta, sexta serie. En este conjunto la alegoría no aparece en cada una de las imágenes que lo configuran, que son emblemas derivados de formas jeroglíficas, sino que la totalidad, la lectura total del conjunto es la que presenta esa típica alegoría de la que venimos hablando.



DELFINO

Che riconduce al Lido il fanciullo da lui involontariamente ucciso con una delle sue spine nel condurlo a sollazzo per mare. Opera di Raffaello, eseguita da Lorenzetto, e presentemente posseduta da Sua Eccellenza il Sig. Bali de Breteuil Ambasciadore della Sacra Religione Gerosolimitana presso la Santa Sede~

Figura 76.- Cupido durmiendo sobre un delfín. Buril. Siglo XVII.

Típica alegoría renacentista de carácter erudito.



Figura 77.- *Busto-relicario de San Erasmo. Liber ostensionis reliquiarum. Después de 1520. Aschaffenburg. Hofbibliothek.*

Típica alegoría renacentista de carácter cristiano.

material que aparecerá en el arte contemporáneo ligado sobre todo al empleo semantizado de cierto tipo de materiales entre otras fórmulas, esta derivaría de las precisiones técnicas que Ércole Tasso dará para la confección de impresas donde no era posible dibujar figura humana y sólo se podía presentar la idea mediante atributos. La segunda se verá siempre dentro del ámbito ético y sus relaciones con la estética, aunque no con el arte, podemos verlo presente durante el siglo desde el dadaísmo hasta cierto arte de acción pasando por el expresionismo abstracto y sobre todo ligado a conceptos derivados o generados dentro del ámbito surrealista y por tanto, o en buena medida, provenientes de posturas conceptistas pertenecientes al manierismo.

Podemos decir entonces que el sistema de constitución de imágenes de sentido no ha variado desde su formulación en el renacimiento. *Es que, en el fondo, toda actividad del espíritu, lógica o artística es en primer lugar, en tanto que expresión, (...) pensamiento-imagen, o en el doble sentido de la palabra concetto; ya que el arte consiste como hemos visto, en remontarse más allá del objeto propuesto al acto del ingenio que lo creó, (56)* todo arte así como todo pensamiento, se reduce a la creación de imágenes de sentido. Y esto en el mejor de los casos, lo habitual es no dar más que vueltas alrededor de ciertas imágenes olvidadas y llenas de podredumbre intentando sacarles lustre de nuevo.

Cuando Dolce o Biondi hablan del concetto aplicado a las artes, que denominan *ingegno*, lo están haciendo no tanto de la elaboración de un discurso por medio de una imagen, sino como viene dado en el conceptismo, modelo de una expresión, siendo lo que se expresa invenciones y conceptos, partiendo así del axioma de que pintar es discurrir, construir imágenes de sentido es discurrir. *Si, como desde finales del siglo XVI, la impresa (alegórica) es con gran diferencia uno de los ejercicios más importantes y extensos de la “facultad simbólica”, es por que es, por definición, el acto de manifestación de un espíritu más que símbolo dado a descifrar. (57)*

La alegoría se reconoce así en el papel dado a la expresión como cosa, al gesto. Nos encontramos así a la alegoría como manifestación de la *coincidentia oppositorum* donde se reúnen los aspectos constituyentes de la imagen pertenecientes al intelecto, y aquellos que pertenecen al cuerpo, al gesto. La alegoría nunca promueve esta división, por el contrario se nutre de la dificultad de diferenciar claramente ambos aspectos.

Esta relación alegórica vendrá dada en ocasiones como contradicción, conjunto de sistemas de ocultación del sentido, y como *reductio ad unum* o maravillosa coincidencia donde el perfecto acoplamiento de las formas y de las ideas presenta una obra diáfana e inagotable en su lectura. El origen de esta alegoría la encontramos en la diferenciación renacentista entre alma-espíritu y cuerpo, más concretamente en la codificación de la diferenciación de sus manifestaciones. No vamos a alargarnos en las relaciones platónicas de esta relación para su ampliación recomendamos la lectura de las obras de Ficino o de Pico como buena iniciación.

Si nos adentraremos en la idea tradicional de panteísmo, mejor definida por Aranguren al hablar de san Juan de la Cruz como pan-en-teísmo; un anillo que relaciona tanto la imagen de Dios en la naturaleza como la imagen de la naturaleza en Dios, siendo imposible su disolución, por lo que para el conocimiento de Dios se elaboran dos caminos, uno interno y otro externo. Podemos encontrarnos con Dios en la intimidad de nosotros mismos, en la luz interior promovida por la reclusión, lo que para Zuccari sería el grado más elevado del dibujo, el *disegno interior* perteneciente por entero a la imaginación del artista, y por otro lado podemos conocer a Dios por el conjunto de signos que nos propone para su comprensión en la realidad. Un mundo codificado que dependiendo de nosotros nos puede mostrar la “verdad”. Es de esta

Buen ejemplo de la idea de “cualidad “ en la alegoría de Ripa la encontramos en el dibujos burilado de Goltzius de la *Mano de Judas*. En este dibujo se presenta toda una carga psicológica, histórica y mítica mediante la posición simbólica de la mano así como el esmerado detalle de la misma. Su carácter ético, su contextualización mediante el título y la referencia a un conjunto de acciones nos la presenta como una de las alegorías más nítidamente elaborada como tal.

Figura 79.- Goltzius. *La mano de Judas*.

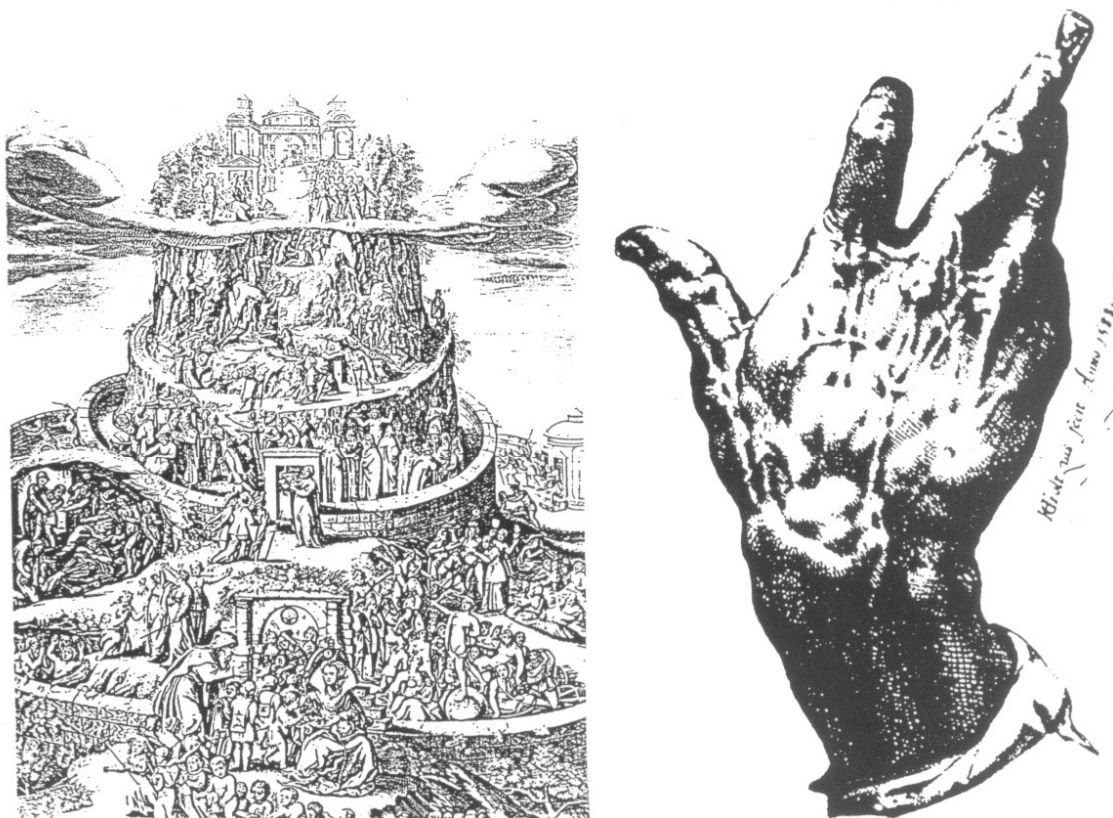


Figura 78.- Grabado de Merián. *La tabla de Cebes*. Theatro moral. Amberes. 1672.

De la misma manera que la *Mano de Judas*, la *Tabla de Cebes*, grabado de Merián en la edición de *Theatro moral*, Amberes, 1672, es representación completa, aunque ya en el barroco, de la típica alegoría renacentista. Fuente de influencia probable sobre la concepción del Monte Carmelo de San Juan de la Cruz, en ella aparecen las personificaciones de virtudes, vicios, se entremezclan historias bíblicas con jeroglíficos, emblemas, personificaciones paganas, presentando en su conjunto el concepto de virtud.

comprensión de donde nace la idea de imitación, que en la España barroca estará tan ligada al concepto de *electio* como forma intelectualmente muy elaborada de imitación. De todos modos, cualquier posible elaboración intelectual se fundamentará sobre la idea de intuición perteneciente entonces sobre todo al ámbito místico. Existía entonces a este respecto una doble concepción de la mística en términos solamente convencionales. Pese a lo que pudiera pensarse los fenómenos místicos no sólo estaban aceptados sino que, dependiendo de la situación, eran requeridos por la sociedad. La mística, siempre que tuviese un carácter individual y nunca colectivo, era concebida como una gracia que debía ser codificada mediante el arte, desde la literatura o la plástica más culta hasta la tradición oral. Las experiencias místicas eran requeridas en muchas ocasiones por la sociedad como una obligación debida por parte de monjes y monjas que a su vez tenían la obligación de compartirlas, de hacerlas públicas. Así era desde la edad media hasta el paroxismo del siglo XVII. Buen ejemplo de ello lo encontramos en la mística centroeuropea; embarazos místicos imaginarios, crianzas fantásticas de “niños Jesús”, bodas místicas con Cristo, y demás manifestaciones de carácter imitativo promovidas por un anhelo y cumplidas en una intuición que era socialmente codificada.

Con respecto de la mística es muy importante diferenciar entre la mística masculina y la mística femenina. Esta diferenciación constata ya de por sí su carácter social codificado. La mística femenina será siempre mucho más sensual, relacionada con los casos más espectaculares de sangrías y estigmas y con los más tiernos de concepciones místicas y cuidados maternales figurados, no es por casualidad que las imágenes más bellas de Cristo provengan de escritos y confesiones de monjas. Por otro lado estará la mística masculina que definida ya por San Agustín tendrá siempre un carácter mucho más intelectual y ensimismado. Estará ligado a una contemplación que irá de lo exterior a lo interior, y en este camino, en la constatación de este camino, solo podrán ser empleadas las imágenes como vehículo de comunicación entre el místico y la sociedad. Elaborar intelectualmente este vínculo sólo es posible dentro de un código cuyo mecanismo de comunicación se base en la intuición. La alegoría mística se relaciona con el arte por su capacidad de elaboración de imágenes de sentido, *según Giarda, descansa en una participación real de la imagen en la Idea; pone en juego la concepción, común a los neoplatónicos, de que el mundo es una escritura cifrada, un conjunto de signos mágicos o simpáticos, un lenguaje de Dios; y la virtud de la imagen supone la virtud beatificante de la contemplación.* (58)

Cualquier posible imagen creada, en cualquier tiempo y para cualquier fin derivan de un acto y un pensamiento que sólo manifiesta al ser, al hombre. Sin posibilidad de que este acto que engendra la imagen sea juzgado o valorado como algo más de lo que es: simple imagen del ser.

9. ANOTACIONES SOBRE LA ALEGORÍA BARROCA A PARTIR DEL DIBUJO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII.

9.1.- Estado de la Alegoría en la España barroca.

En la España barroca del XVII la alegoría se propagará por caminos extraños. Si en la pintura una inmaculada castidad religiosa apenas hace que ciertos temas paganos sean pintados por españoles, siendo la mayor parte del fondo de pintura pagana española perteneciente a italianos y flamencos, en la literatura se derrocha erudición y rebuscamiento en la relación entre los personajes alegóricos. *A este respecto, cita a González de Amezúa, para indicar que Lope de Vega tenía en su modesta casa madrileña “24 lienzos y 12 cuadros”. Hasta los rústicos clientes de Alonso, el Donado Hablador, poseen cuadros de santos y césares. Pero para volver a nuestro tema, había escasas representaciones de personajes o episodios de la fábula pagana. Y, sin embargo, veamos los libros y hasta los cuadernillos y pliegos sueltos que los músicos ambulantes vendían por la calle: y hallaremos, triunfal y enmarañada, toda la mitología greco-latina incluso en sus menos sabidas historias, que toda persona de mediana cultura era capaz de comprender. Esta mitología se propaga por caminos diversos: épico, pastoril, amatorio, satírico ...(...)(59)* La alegoría barroca española tendrá así un doble carácter constitutivo, por un lado la lectura proveniente de las academias renacentistas en la lectura manierista que se realiza de la construcción alegórica de las imágenes. Y por otro lado la lectura más tradicional de la alegoría dentro de su construcción más clásica, la que proviene de la religión romana.(60) La evolución alegórica se sostuvo mediante las academias, vinculada sobre todo al terreno poético, tanto pagano como religioso, y paso al arte mediante ellas. Destaquemos a este fin tres núcleos principales, Madrid, Valencia y Sevilla. Con respecto de la alegoría que es lo que aquí nos interesa, señalemos en Madrid el gusto de los integrantes de sus academias por el misterio y la ocultación a la hora de realizar sus obras. Las de Valencia tendrán por el contrario un carácter mucho más erudito e intelectual, y estarán fuertemente influenciadas no por Ripa sino por Alciato. Y en Sevilla, cuyas academias estuvieron mucho más ligadas al ámbito plástico, podemos encontrar ese gusto por lo exótico histórico-geográfico de las academias florentinas del renacimiento manifestado por el interés en lo esotérico de la simbología y la hieroglyphica, Céspedes poseía una figurita egipcia llena de jeroglíficos comprada en Italia, así como un manifiesto antilatinismo y antiovodianismo mitológico en beneficio del helenismo clásico, mucho más erudito. La evolución de la alegoría en el arte se producirá así dentro de los parámetros de influencia tardo manierista mezclados con un fuerte componente religioso de carácter represivo.(61) Luego continuaremos con la evolución teórica de los aspectos alegóricos. Ahora nos centraremos en el estudio de las influencias tardo manieristas en el dibujo de estos tres grandes centros barrocos.

9.2.- La escuela de Madrid

La enorme influencia de Zuccaro en Madrid se debe sobre todo a la temprana presencia de los hermanos Carducho en el Escorial, sobre todo la labor posterior de Vicente Carducho. Su libérrima técnica va desde los esquicios hasta obras de gran acabado, de trazo suelto y zigzagueante en los rasguños a elaboradas aguadas acabadas con albayalde para obras de envergadura. Hace uso primordialmente del lápiz negro lo que posibilita en su obra un trazado minucioso y analítico, nunca primará lo pictórico sobre lo dibujístico en su obra gráfica. Al contrario que Carducho, Cajés con una formación tardo romana, tendrá un carácter eminentemente pictórico en todos sus dibujos, así como una asimilación de aquellas técnicas húmedas que dejen las luces por

medio del papel. Ambos son la guía básica de toda la escuela madrileña derivada tanto de las academias como del círculo del Escorial. Exceptuando Velázquez. Así la primera generación de 1600 madrileña; Angelo Nardi (1584-1664), Castelló (1595-1651), Collantes (1599-1656), José Leonardo (1602-1656), Francisco de Palacios (1614-1655), Antonio Lanchares(1590-1630), fuertemente influida por Cajés, pese a tener a mano otros modelos como Carducho o Velázquez, centrará su trabajo gráfico en las técnicas húmedas muy cercanas a lo pictórico, y sobre todo a la imitación de los frescos con papel teñido, aguadas espesas y realces de albayalde. Sólo los dibujos para grabados mantienen el carácter gráfico siendo realizados a pluma, como el de Juan de Licalde, *León con las armas de Felipe IV*. La generación intermedia, con Antonio de Pereda (1611-1678), Diego Polo (1610-1655), Fray Juan Andrés Rizzi (1600-1681), Carreño de Miranda (1614-1685) y Herrera el Mozo (1622-1685) como principales toma un giro hacia procedimientos de mayor valor gráfico, haciendo uso de lápices, sanguinas y plumas, en detrimento de tintas rojas y aguadas. Pese a esto el tratamiento del dibujo sigue teniendo una fuerte concepción pictórica, más cercana a lo que sería ambiente, organización correcta de masas en el papel, que a lo meramente espectacular o imitativo. Debemos exceptuar a Fray Juan Andrés Rizzi, que mantiene un trabajo mucho más cercano al dibujo florentino y a su vez una producción teórica muy importante.(62) La segunda generación de pintores y dibujantes madrileños asume con gran capacidad la influencia italiana de los maestros traídos al Escorial, la influencia dominante del momento, el barroco flamenco de Rubens, y la reflexión generada, a partir del Escorial por la pintura veneciana. La nueva influencia para esta generación proviene de dos artistas italianos traídos por Velázquez como son Colonna y Mitelli. Muralistas que mantendrán la importante producción de dibujos aguados e introducirán la costumbre de los cartones a tamaño natural. Su concepción del dibujo era básicamente pictórica. Carreño de Miranda mantiene la tradición más gráfica heredada de Fray Juan Andrés Rizzi, así como su aparato e interés teórico. Hace uso de todas las posibilidades gráficas secas, lápiz negro, sanguina, pluma,... pero dentro de una tradición dibujística separada por completo de lo pictórico. Francisco Rizzi (1614-1685) y Herrera el Mozo (1622-1685) continúan en la línea de Carreño, si bien Rizzi tiene una enorme influencia del especial neomanierismo de Camillo unido a un profundo conocimiento de los nuevos lenguajes barrocos provenientes de Flandes sigue fiel a su maestro Carducho. Mientras, Herrera junto a su formación autóctona liga los conocimientos adquiridos en Roma bajo la influencia de Pietro da Cortona. De trazo mucho más nervioso, como descuidado, y prolífico uso de las cañas y plumas gruesas. Dibujante de intensidad, muy lejos de la influencia de Colonna y Mitelli. Herrera Barnuevo (1619-1671) alumno de Alonso Cano cierra este grupo que basa su labor gráfica en lo puramente lineal, frente a la gran influencia italiana de lo pictórico.

El Taller de Carreño y las enseñanzas de Rizzi generalizaron el uso del lápiz y las técnicas secas como forma de pensar la obra. Es el caso de Mateo Cerezo(1637-1666), Martín Cabezalero (1633-1673), José Moreno (1642-1677), José Ximénez Donoso (1628-1686/90) o Juan Antonio Escalante (1637-1669). De entre ellos destacaremos a Claudio Coello (1624-1693), alumno de Rizzi, y virtuoso de la pluma y el lápiz negro, muy influyente sobre una pléyade de artista menores pertenecientes ya al neoclasicismo.

El siglo XVII se cierra en la escuela madrileña con una importante primacía de lo gráfico sobre lo pictórico. Bajo el maestrazgo de Claudio Coello y Carreño evolucionaron artistas como Sebastián Muñoz (1654-1690), Juan Montero de Rojas (1613-1683), Francisco de Solís (1620-1684), Matías de Torres (1635-1711), Diego González de Vega (1628-1693), Juan de Alfaro (1640-1684) y otros menores.

Las escuelas barrocas más proclives a la alegoría fueron aquellas en que mediante las academias estuvieron vinculadas las artes plásticas con las poéticas. Así en Madrid nos encontramos con la *Alegoría de Flora* de Claudio Coello (Museo del Prado), el *Retrato Alegórico de Carlos II y Dña Mariana* de Herrera el Mozo (Viena. Albertina), la historia de *Aquiles descubierto* de Vicente Carducho (Biblioteca Nacional. Madrid.) y el espléndido *León con las armas de Felipe IV* (1628, Madrid, Biblioteca Nacional) de Juan de Licalde.



Figura 80.- Vicente Carducho. *Aquiles descubierto*. Biblioteca Nacional.



Figura 82.- Herrera el Mozo.
Carlos II y Dña Mariana.



Figura 83.- Juan de Licalde.
León con las armas de Felipe IV.

No nos olvidamos aquí de Velázquez, sólo que su amplísimo repertorio de técnicas y su escasa obra guardada imposibilita un juicio sobre su preferencia. Por el contrario de Alonso Cano sí poseemos un hermoso catálogo de obra gráfica, hasta setenta y seis dibujos dados como suyos, que nos permite ver su evolución de los modos pictóricos debidos a la enseñanza de Pacheco y su padre, minuciosas y secas aguadas, frente a los libérrimos dibujos realizados a lápiz negro graso y pluma, que realizará a partir de su estancia en Madrid bajo el influjo formal y conceptual de Carducho. Posterior mente estas formas se volverán aún más libres y se centrarán sobre todo en temas que no podían ser pintados; y por lo tanto debían ser dibujados con algún pretexto, desnudos y mitologías, sobre todo.

9.3.- La escuela de Sevilla

De la escuela sevillana destacaremos, claro está, a F. Pacheco, por su enorme influencia y la gran cantidad de obra que hasta nosotros ha llegado. De otros autores de prestigio, pintores y escultores que trabajaron a caballo de los dos siglos, no nos ha llegado nada. Aún así puede presumirse una gran influencia flamenca, por las derivaciones que luego la escuela tomará. Mediante Pacheco podemos sintetizar el estado en que esta escuela se encuentra a principios de siglo. Junto a la influencia renacentista italiana en el modo de afrontar el dibujo, preparación escasa del papel o uso del mismo en blanco, uso de la sanguina, el lápiz blando y la pluma realzados con albayalde y agudas, encontramos un trazo crispado, seco, un manejo del pincel ceñido a la línea, una ausencia absoluta de libertad en el manejo de las manchas todo ello proveniente de la antigua influencia flamenca sobre los modos pictóricos. Resumiendo, todos los nuevos modelos italianizantes de trabajo, sobre todo los de Carducho, quedan sometidos a la sequedad de los primitivos flamencos, que en muchos casos se acerca a la rigidez gótica. Junto a Pacheco sólo podemos reconocer a Herrera el viejo como personalidad que escapa de esta influencia. Autor que en lo gráfico es ya plenamente barroco sin necesidad de aguadas ni realces, influido por su condición de grabador realiza vigorosísimos dibujos a tinta con cañas de diverso grueso. Esta técnica, como ya vimos, fue heredada por su hijo y pasada a Madrid por el mismo, aunque con una sensualidad completamente distinta.

La escuela sevillana culmina con la siguiente generación, marcada por personalidades tan dispares como Murillo y Valdés Leal. De Murillo nos ha llegado suficiente cantidad de obras como para valorar su versatilidad aplicando el total de las técnicas conocidas con una extrema madurez. Pluma y lápiz blando para dibujos sueltos y planteamientos, cañas zigzageantes y de gesto quebrado, aguadas, preparaciones y realces para bocetos acabados y, sobre todo, el uso del lápiz negro para dibujos esmerados y que pudieran servir como modelos o muestras de composición. Su labor por tanto va desde lo gráfico como forma de afrontar un problema hasta el dibujo más acabado como gusto. Diferencia entre lo gráfico y lo pictórico en el uso de las aguadas tratadas con una morvidez propia de la imitación del color, frente al uso casi escultórico que realiza con espesas tintas a la pluma.

Valdés Leal posee un sentido mayormente gráfico, por la obra que nos ha llegado, que pictórico. Sólo en algunos dibujos que debieron servir como modelos presenta la totalidad de las técnicas supeditadas a este fin. En el resto hace un uso muy libre de la caña y la pluma, el lápiz negro y en ciertas ocasiones algún realce a la aguada. Junto a estos dibujos encontramos otros mucho más acabados, de pluma fina, que servirían como modelos para aguafuertes. Entre estas dos tendencias podemos situar al resto de los artistas menores, pero de calidad, de la segunda mitad de siglo, Cornelio Schut (1629-1686), Pedro Nuñez de Villavicencio (1640-1700), Francisco Meneses

De la misma manera que la escuela madrileña, la sevillana, muy vinculada con las teorías manieristas sobre la representación, nos muestra un amplio conocimiento del proceso alegórico. Así los detalles del dibujo de Alonso Cano para el *Retablo de Santa Cecilia*, (Hamburgo. Kuntshalle), el *San Andrés* de Herrera el Viejo (Madrid. Biblioteca Nacional.), el dibujo aguado de Pacheco para el fresco de la *Asamblea de los Dioses* (R.A.B.A. San Fernando. Madrid.) o la *cabeza de San Juan Bautista* de Valdés Leal. (Hamburgo. Kuntshalle.)



Figura 84.- Valdés Leal. *San Juan Bautista*.

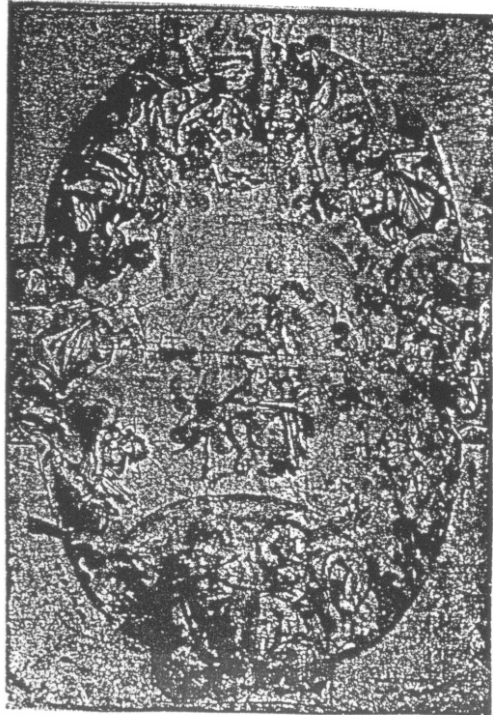


Figura 86.- Pacheco. *Asamblea de los Dioses*.



Figura 85.- Alonso Cano. *Retablo de Santa Cecilia*.



Figura 87.- Herrera el Viejo. *San Andrés*.

Osorio (1630-después de 1703), Matías de Arteaga y Alfaro (1633-1703), Francisco Antolínez (1644-1700), Jerónimo de Bobadilla (muerto en 1680) o Pedro Roldán (1624-1699) se moverán dentro de los parámetros y la influencia de la academia regida por Murillo y Valdés Leal, con la continuación de esa influencia flamenca y de las trabajos realizados para el grabado.

9.4.- Escuela de Valencia

El tercer centro importante lo encontramos en Valencia, desde donde se generará un realismo típicamente español. Los Ribalta, padre e hijo, fuertemente influidos por los maestros del Escorial, sobre todo por el uso de la pluma a la Zuccaro, realizarán una obra eminentemente pictórica, donde el uso de la grafía quedará siempre insinuante; uso de puntos, comas curvadas, frente a la línea descriptiva, corporeizando la figura mediante leves aguadas. Uso preciso del lápiz blando y los realces de aguda roja con sanguina. Destaca especialmente Pedro Orrente (1580-1645), quien configura el estilo valenciano del XVII, de una rica formación, realiza rasguños de pluma fina tanto de una acabado paralelo y cuidado como de un denso y enérgico zigzag que después serían grabados. No han llegado a nosotros obras muy acabadas, pero sí muestras del uso realizado de la sanguina y el realce rojo. Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667) continuador de Orrente en su realismo realizará toda su obra sobre una eminente presencia de lo gráfico. Así lo atestigua el uso casi exclusivo que hace del lápiz blando para su labor, sólo algún realce en papel preparado es la excepción.

De la escuela valenciana destacaremos a Ribera (1591-1652), que si bien realizó toda su labor en Italia, la influencia sobre sus contemporáneos mediante cuadros y estampas es evidente. Si en su comienzo hace uso de todas las técnicas a mano, con el tiempo va sintetizando este hasta quedarse casi exclusivamente con el uso de la pluma fina y ciertos realces a la aguda. En el camino deja muestras de su uso del lápiz negro y la sanguina. Medios como vemos eminentemente gráficos. Sólo en cierta época de su vida, alrededor de 1635 o 1637, su grafía casi desaparece para que sean ciertas manchas, muy sintéticas por otra parte, las que describan la figura. Estando estos dibujos en los límites de lo legible. Al final de su vida quedará sólo con la pluma y su realce, siempre de toque nervioso y denso.

Las generaciones siguientes continuarán en la tradición de Orrente y Espinosa, pluma fina y realce de aguada para determinar un exacerbado realismo. Así Pablo Pontons (1630-1691), Esteban March (1610-1668), su hijo Miguel March (1638-1670), Gaspar de la Huerta (1645-1714), Vicente Victoria (1658-1712), Juan Conchillos Falcó (1641-1711), todos ellos cultivadores de la mencionada herencia, ligan con ella su mayor o menor virtuosismo con el lápiz negro blando y son reflejo de la importante influencia romana sobre la escuela valenciana, reflejada en las iluminaciones de algunos dibujos trazados con lápiz o sanguina. Destacar de entre ellos a Vicente Salvador Gómez (1637-1680), que relaciona la tradición de Orrente y Esteban March, con la formación de su maestro Espinosa y el arcaísmo flamenco de la escuela sevillana para dar apertura a los nuevos métodos barrocos en toda su plenitud, sin dejarse nada de lo mencionado en el camino.

9.5.- Los procesos gráficos barrocos.

Los procesos gráficos barrocos se fundamentan en el valor de la línea, la mancha, siempre está ceñida a ella. En el uso de los materiales siempre primará lo gráfico sobre lo tonal. Esto nos lleva a considerar el gesto como vehículo primordial de la realización gráfica en la alegoría barroca. Entendamos aquí este tipo de alegoría no como parte perteneciente al concepto o a lo discursivo, ni tampoco como aquello que

La escuela valencia, pese a estar inscrita dentro de la influencia de la Academia de los Nocturno, tiene tal influencia romanizante que sus preocupaciones se ciñen más al ámbito formal que al literario, de ahí la notable diferencia entre los procedimientos y los resultados con las otras escuelas. Buenos ejemplos de ello son los dibujos de Ribera, como *Acróbatas en la cuerda* (R.A.B.A. San Fernando.), el *San Bruno de Ribalta* (1620. Museo de B.B.A.A. Valencia) o el *Pastor de Orrente*. (Madrid. Museo del Prado.)

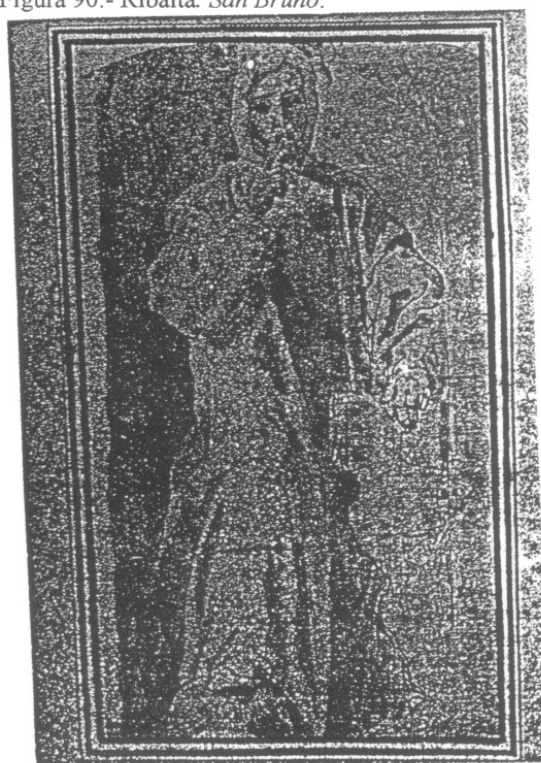


Figura 88.- Ribera. *Acróbatas en la cuerda*.

Figura 89.- Orrente. *El pastor*.



Figura 90.- Ribalta. *San Bruno*.



pueda derivarse de los conceptos formales, sino aquello que se liga al cuerpo y que se entiende como manifestación del mismo. Como si este fuera un medio por el cual el cerebro o el espíritu apareciese, y quedase constancia de ello mediante los garabatos elaborados con una punta. Esta relación de cuerpo-gesto-concepto es lo que trataremos de ir definiendo aquí dado que es en lo gráfico donde su expresión aparece de una manera mucho más visible. En otras manifestaciones de imágenes de sentido, tal que la poesía, la fotografía, la filosofía, etc, no podemos hablar nunca de alegoría en términos estrictos, dado que nunca se involucra el cuerpo directamente, el gesto; pertenecerán por tanto a otros ámbitos de imágenes de sentido, como la metáfora, la empresa, el símbolo, etc. Definiremos el gesto como la huella o rastro de la acción de la mano o el cuerpo depositando material sobre un soporte. La forma de repartir el material sobre el soporte, así como los medios empleados, configura el dibujo. Esto nos lleva a una valoración primordial del gesto dentro de lo gráfico. Los procesos del dibujo se dividen en dos grandes terrenos, el de la mancha, técnicas húmedas o procedimiento que intenta imitarlo, y lo estrictamente gráfico o lineal, dado en los procedimientos secos. La alegoría se definirá dentro de estos planteamientos dentro de la relación que antes hemos citado.

9.6.- La alegoría barroca

9.6.1.- Antinomia.

La alegoría barroca es continuación lógica de la tardo manierista, la que se definía en términos de relación estrecha, y equivocada, entre forma y contenido, y se va a diferenciar de esta por la radicalización de sus extremos y la dinamización de la relación que esta radicalización conlleva. La relación real de la alegoría viene dada en términos de universalización-particularización. Siguiendo a Benjamin, no podemos aceptar la valoración de representación de un concepto como forma de definir la alegoría en ninguno de sus periodos. Esta definición extremadamente reduccionista nos llevaría a la posibilidad de situar las obras de arte realizadas mediante procesos alegóricos dentro de un lenguaje, dentro de una posible sintaxis donde la obra se convirtiera en signo. De esta manera se elimina la posibilidad de presentación de una idea en beneficio del discurso dirigido, y no sólo eso, sino que se elimina el carácter ético inherente a la obra en tanto que el gesto, el acto, no es valorado sino en términos de caligrafía, de estilo, vaciándolo así de cualquier posibilidad semántica que no proceda de un sistema preestablecido. Es buen momento ahora para informar de lo reducido del catálogo de gestos posibles dentro de una obra gráfica, de un dibujo, y más de aquellos que extrapolados de su convencionalidad han sido resemantizados.

La alegoría sería por tanto no la presentación de una idea, sino *una réplica de dicha idea: una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo subjetivo, acompañando al tiempo en su ocurrir.*(63.)

Este acompañamiento viene dado en tanto que manifestación del cuerpo, del individuo, manifestación de los límites de dicho cuerpo para representarse a sí mismo mediante lo gráfico, no ya en tanto que imitación, sino en tanto que representación en sí misma. Cualquier representación del cuerpo, por medio de sí mismo, es alegórica. Sólo los procedimientos en los cuales se incluya la acción corporal pueden ser entendidos como alegóricos. Una fotografía que incluya un cuerpo rodeado de atributos no es alegórica en tanto que el cuerpo no ha participado de la constitución de la imagen. Sólo lo podría ser en tanto que la imagen fuera tomada como documento de una manifestación del cuerpo que es en sí misma, y ahora sí, constitución de una imagen de significado. Es en esta dialéctica de manifestación entre contrarios donde la alegoría

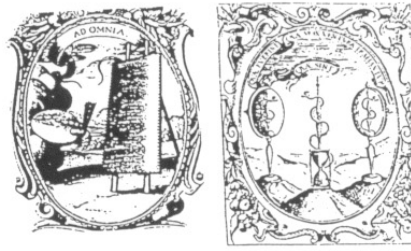


Figura 91.- *Empresas Políticas*. Saavedra Fajardo.

Es importante destacar los aspectos manieristas que se mantuvieron en la alegoría barroca fundamentalmente mediante el detalle. No exactamente mediante los atributos, sino más bien mediante la saturación semántica de ciertos aspectos formales, tal como lo podemos ver en los *grotescos de Engelsburg*, o en la hermosa alegoría del deseo de Leonardo, "*Piacere e dispiacere*", y sobre todo en una manifestación más común como eran las empresas, tal que las de Saavedra Fajardo en este caso.

Figura 93.- *Grotesco de Engelsburg*.

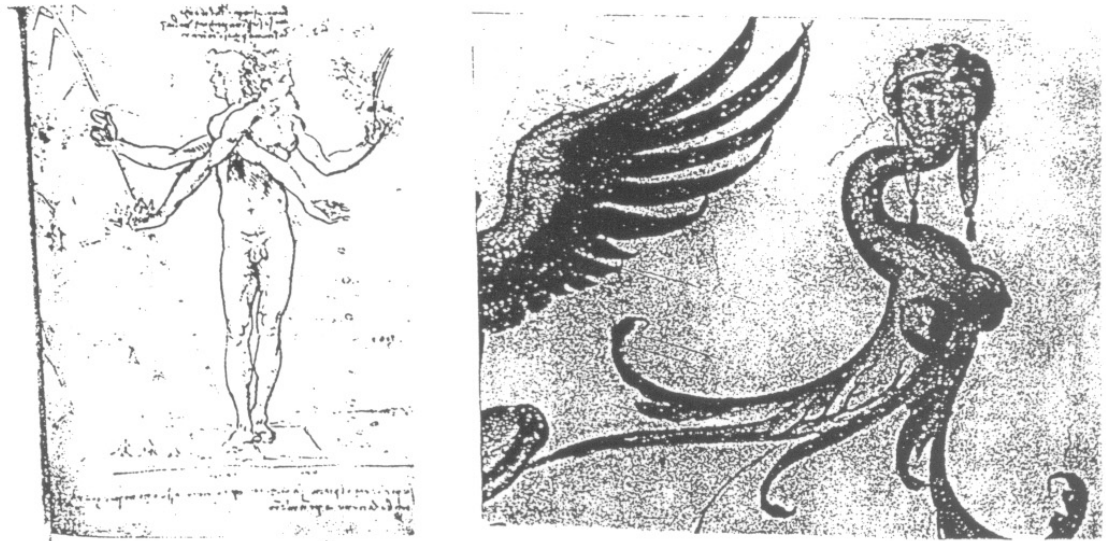


Figura 92.- Leonardo. *Placer y desplacer*. Dibujo.

aparece en estado puro. Convirtiendo el gesto, el acto de constitución de la imagen, en la idea misma.

Las relaciones entre la alegoría y el mito vienen dadas por el misterio, numen común a casi todas las manifestaciones de constitución de imágenes. Y en concreto al misterio proveniente del origen, a la fundación del sentido. Punto desde el que arranca toda la hermenéutica del siglo XX. Uno de los problemas que afrontaremos más adelante, cuando veamos la alegoría contemporánea, será la referencia perdida del origen en el horizonte. Esta pérdida del origen afecta a diversas manifestaciones de constitución de imágenes, incluso podríamos decir que afecta a la raíz misma de constitución de imágenes densas, aquellas que carecen de un rápido consumo, así podemos ver la relación entre la muerte de la pintura y la muerte de Dios, que a lo largo del siglo XX han ido irremediabilmente unidas.(64) Una nueva refundación alegórica del origen no puede evitar enfrentarse con el problema de la religión. Entendiendo esta como parte del conjunto de los sistemas de constitución de imágenes. Cualquier manifestación artística que pretenda restablecer esta relación alegórica deberá tener en cuenta esta relación entre lo mítico y la alegoría en sí mediante sus procedimientos tradicionales, el misterio que se desprende del acercamiento al origen y que este acercamiento sólo se puede realizar mediante el tabú, mediante el quebranto de lo prohibido.(65) De ahí que la constitución de una imagen alegórica mediante el gesto, única manera de hacerlo, sea un acto ético. Este carácter ético podemos discernirlo de una forma clara en la alegoría alemana del siglo XVI y XVII. (66) En este mismo tipo de alegoría barroca, directamente relacionada con la forma alegórica de entender los dibujos de la escuela valenciana que hemos visto antes, encontramos otro aspecto del carácter ético de la alegoría, la creación de la imagen de sentido entendida como manifestación de la individualidad del artista. Esta individualidad comienza a manifestarse bajo la influencia del jeroglífico frente a la alegoría medieval y de ciertos aspectos curiosos de la Grecia clásica, como el pintor de grotos Serapión, citado por Benjamin.

La alegoría, al contrario del jeroglífico, viene dada dentro de una dinámica de coincidentia oppositorum, es decir, debe estar constantemente en tensión para mantener su significado activo. A lo largo del XVII la alegoría, constituida como forma de expresión o representación convencional de la sociedad vendrá a mostrarse dentro de un movimiento entre lo convencional-popular, juegos, fiestas, celebraciones, etc y lo expresivo-subjetivo, lo perteneciente al artista y su labor.

Lo que hoy podríamos llamar tensión entre la imagen de sentido popular y la imagen de sentido culta, que si bien pertenecía a la modernidad, la propia cosificación de la imagen generada entre los años sesenta y setenta del siglo XX, su conversión en valor de cambio dentro de la sociedad se ha eliminado.

Siguiendo con Benjamin: *la alegoría del siglo XVII no es convención de la expresión, sino expresión de la convención. Expresión de la autoridad, por tanto: secreta en razón de la dignidad de su origen y pública en razón del dominio en que se ejerce.* (67) Es indispensable a la alegoría este movimiento tensional dado que es el medio por el cual se produce la sobreabundancia semántica de la imagen. La riqueza y densidad que si bien en el barroco se enfrentaba a la sequedad de la simbología religiosa, a lo largo del clasicismo, y por medio de causas u obras menores, esta densidad semántica, que nosotros denominaremos amplitud del horizonte semántico de remisión, pasará a cualquier posible configuración visual. Provocando sobre todo en el barroco una imagen orgánica, en expansión constante, tanto formalmente como semánticamente. La alegoría barroca se mantendrá sustentada sobre un conjunto de antinomias, el fragmento, entendido como huella de lo que fue una totalidad, después

En estas dos representaciones de la *Atalanta fugiens*, el viento y la tierra, nos encontramos con la tradicional representación barroca de la alegoría a medio camino entre la imagen popular y la de alta cultura. Estas representaciones más populares, que aparecerán en concursos festivos, en arcos del triunfo de cartón para celebraciones, derivan de la iconografía cristiana popular como podemos ver al tomar otra alegoría como es la de la Virgen de los Dolores.

Figura 95.- La Virgen de los Dolores. Cuartilla suelta del siglo XV.



Figura 94.- Alegoría del viento.
De Atalanta fugiens.



Figura 96.- Alegoría de la tierra.
De Atalanta fugiens.

La diferencia se agudiza al contraponerlo a obras alegóricas más ambiciosas como la *Alegoría de la vista* del siglo XVII, Valencia, Colección Serra de Alzaga, anónimo flamenco, obra recargada de símbolos alegóricos que posibilitan una lectura de la misma extenuante. En ella se mezclan historias del Antiguo y del Nuevo Testamento, emblemas, atributos tomados de otras alegorías, gestos, detalles...



Figura 97.- Alegoría de la vista. Anónimo flamenco. Siglo XVII: Valencia. Colección Serra de Alzaga.

pasará al romanticismo como ruina y se constituirá en parte interesada de la configuración del símbolo, y la acumulación, que hace de la obra una aparición, algo que emerge milagrosamente de un cúmulo de formas de sentido, la ruina pertenecerá a esa forma de salvar mediante la memoria lo decadente, convirtiéndose en lugar común donde ciertas formas de representación del mundo podían arraigar eternamente, antinomia entre la caducidad y la eternidad; la estructura, como forma tosca de definición de la obra, y el detalle como forma delicuescente de estirar el sentido, de esta tensión entre estructura y detalle emerge la disyunción, que en el romanticismo será aún mayor entre lo universal y lo particular. La tendencia de esta relación es universalizar lo particular, convertir en filosofía lo narrativo, cosa que sólo mediante la alegoría, poseedora de la flexibilidad semántica y formal necesaria para soportar dicho conjunto de tensiones, se puede realizar. Otro de los aspectos de esta tensión de la alegoría barroca viene dada por la propia exégesis bíblica que ya antes hemos desmenuzado dentro del ámbito que a nosotros no interesa, el que va ligado al ritual del culto, el de los gestos.

La alegoría barroca será ante todo corporal, personifica conceptos abstractos, les da una entidad corporal, les dota de unidad física, tanto en los prerománticos barrocos europeos como en los conceptistas españoles, véanse sino las descripciones de la Pasión de Cristo, espeluznantes por su realismo y sequedad, de una Gracián. La sensualidad inherente a este tipo de alegoría proviene en buena medida de esa concepción mística femenina centroeuropea ligada a procesos naturales transcendidos.(68) Frente a esta sequedad encontramos la riqueza semántica desprendida de la contradicción, mecanismo de uso común en el barroco para la multiplicación y clarificación de significados. (69)

10.- SOBRE LA ALEGORÍA ROMÁNTICA.

10.1.- Símbolo frente a alegoría

La alegoría romántica pierde capacidad de representación frente al pansimbolismo que inunda las artes. La imagen de sentido que determina esta época pertenece al símbolo. Es en esta ocasión la primera vez que se recupera como forma de sentido y será en perjuicio de la alegoría. Para Hegel la alegoría pertenece a la esfera de la particularización, se cosifica una abstracción para hacerla presente. Definición tomada directamente de la religión romana. El fin de la alegoría es descubrir mediante la acumulación de atributos y aspectos tangenciales de una figura una verdad universal, por eso su aspecto externo debe transparentar su significado.

La abstracción a la que es sometida la alegoría la hace pertenecer a lo individual de una forma muy particular, dado que la figura que representa la idea no es particular, sino abstracta, convencional, no puede haber ningún vínculo emotivo con ella dada su absoluta asepsia. Así como su pertenencia a lo meramente intelectual, nunca podrá pertenecer a lo irracional o intuitivo, en cualquiera de sus formulaciones debe ser transparente y asequible de una manera convenida.

La alegoría convencional se construye mediante un sujeto o figura principal y un predicado o lo que habitualmente llamamos atributos. Dada la frialdad intelectual inherente a esta formulación no que especialmente lugar para la intuición, sino más bien para el desarrollo de un discurso.

10.1.1.- Hegel

La visión romántica de la alegoría podemos verla definida en palabras de Hegel , *es estéril por ambos lados. Su personificación general es huera, la exterioridad determinada sólo un signo que, tomada para sí, carece ya de significados; y el centro,*

que debería integrar en sí la multiplicidad de los atributos, no tiene la fuerza de una unidad subjetiva que se configure así misma en su ser-ahí real y se refiera así, sino que se convierte en una forma meramente abstracta para la que el llenarse de semejantes particularidades degradadas a atributo resulta algo exterior. (70)

Comprendemos ahora que la problemática romántica entre alegoría y símbolo es realmente un problema entre signo y símbolo, o lo que es lo mismo entre un código preestablecido y cerrado, con un conjunto de reglas, o una forma abierta heredada en su concepción de la religión cristiana, sobre todo de la idea del creador, entreverada con cierto ocultismo platónico sobre el mundo de las ideas presentando la realidad como camino enigmático y soteriológico a descifrar a lo largo de la vida. El símbolo romántico, ya lo veremos, lo único que hace es cambiar el centro, el axis mundi, de lo externo, del otro, a lo interno, a lo subjetivo.

La diferencia principal, puesto que tampoco son excesivamente claras las distancias entre las formas de sentido de esta época, entre la alegoría y el símbolo vendrá a ser el grado de universalidad derivado del modo de su construcción. El grado de universalidad presentado por Hegel vendría a ser la resistencia de la imagen al proceso entrópico a que es sometida y que ya describimos en el capítulo correspondiente al jeroglífico. Lo que vuelve a demostrar el estrecho vínculo establecido entre cualquier imagen posible perteneciente a la iconosfera, y como a su vez, cualquier gesto realizado, cualquier intención de construir una imagen por el medio que sea es objeto de interpretación, de resemantización, de refundación en el origen.

10.1.2.- Goethe.

Siguiendo con Goethe, la alegoría es atravesada en su representación por el sentido que contienen, es decir, lo formal está supeditado a la comunicación del significado. La alegoría significa directamente, es decir que su faz sensible no tiene más razón de ser que transmitir un sentido. Así lo primero en la alegoría es la designación del sentido, del significado, ya no representa, sino que ha sido reducida a un signo perteneciente a un discurso. Se convierte así en lo ejemplar, mientras que lo simbólico romántico se convierte en lo arquetípico mediante su inclusión en lo no racional. Esa ejemplaridad de la alegoría la ciñe a lo intelectual, no al ámbito ético, sino al moral y posibilita que el sentido se transmita y sea adquirido. Lo alegórico as u vez se manifiesta en si, se hace presente de forma clara, no en un proceso de resemantización.

La alegoría transforma el fenómeno en concepto, el concepto en imagen, pero de Tal manera que el concepto permanezca siempre contenido en la imagen y que se pueda aprehenderlo enteramente y expresarlo en ella. Nachlass; JA 35, págs 325 y 326. (71)

Para completar la idea de Goethe sobre la alegoría, en concreto con la relación entre universal y particular, podemos releer lo dicho en nuestra referencia a Hegel.

10.1.3.- Schelling

Schelling continúa en su pensamiento las ideas de Goethe sobre la alegoría. Designación de lo general mediante lo particular, transparencia de la forma para presentar el sentido, dependencia de un sistema convencional, etc. Enriquece Schelling el ámbito de la alegoría cuando echando mano de la hermenéutica de los estoicos hace desprender de la imagen dos planos, uno el literal, y otro el figurado. El plano figurado, siempre alegórico, viene a estar constituido de símbolos, de pequeños arquetipos que en su acción, en su articularse entre ellos, denotan un acto ético o moral y así un acto estético que debe ser interpretado: *En general la alegoría puede compararse con una lengua general que, a diferencia de las lenguas particulares, no se basaría en signos arbitrarios, sino en significados naturales y objetivamente válidos. Tal lengua es significación de ideas a través de imágenes reales y concretas, y por eso el lenguaje del arte –y del arte figurativo, en particular, que según la expresión de un antiguo es una*

poesía muda- debe presentar sus pensamientos personalmente, por así decirlo, mediante figuras. Pero el concepto fuerte de la alegoría, que aquí presuponemos, es que lo representado significa algo diferente de sí mismo, indica algo distinto de él.

(V, pag 549). (72)

10.1.4.- Meyer

Dentro de la alegoría romántica, y no debemos engañarnos, pues aunque parezca que en su momento tuvo importancia no fue así, más bien era entendida como una rémora clasicista que lo único que permitía era el adocenamiento tanto formal como conceptual de las artes visuales, destacaremos a Meyer, influenciado por Goethe. La principal contribución de Meyer es la distinción entre el ser en sí del símbolo y el significar en sí, de una determinada manera contextual, de la alegoría. Esta diferencia “ontológica” traspasa los límites de lo semántico para trasladar las imágenes generadas al ámbito existencial, ese ámbito que será redefinido permanentemente a lo largo del siglo XX con nuevas estrategias de configuración. Es la primera vez en la historia de la construcción de imágenes que aparece la palabra ser como denotación de lo que siendo inanimado, puramente formal, toma un carácter tal que no existe como forma autónoma sino en el momento mismo de ser interpretado como manifestación de la verdad, como remisión directa al horizonte del origen. Aquí encontramos buena parte de las raíces de la hermenéutica contemporánea. No en vano Heidegger realiza sus ejercicios prácticos de interpretación sobre las obras de Hölderlin, o de un nuevo romántico como Rilke. Esto es imposible dentro de la alegoría romántica puesto que en ella “significante” y “significado” están completamente separados y para su interpretación es necesario separarlos.

10.1.5.- Friedrich Ast.

Podemos encontrar una posición intermedia entre Goethe y Meyer en Friedrich Ast: *El producto particular del universo sólo es una alegoría del absoluto, es decir, se refiere al absoluto y significa el todo sin representarlo, por lo tanto, sin representar un absoluto un absoluto; la obra de arte, por el contrario, es símbolo del absoluto, es decir, significación y, al mismo tiempo, representación del absoluto.* (System der Kunstlehre, p.6)(73)

10.1.6.- Humboldt.

Es importante señalar a Humboldt pues es el primero que, aún sin definirlo estrictamente, pone de manifiesto la convencionalidad de la alegoría al marcar como arbitraria la relación entre una idea clara y nítida ligada a una imagen elegida arbitrariamente y absolutamente innecesaria, gratuita.

Si el símbolo viene a ser definido mediante negaciones, la alegoría nos viene definida como una antagonía irreductible, da igual entre qué términos. Esta antagonía es generada y genera a su vez un movimiento tal que permite de su existencia semántica, de una casi inagotable resistencia entrópica dependiendo del periodo histórico y la construcción de la imagen. Así lo vemos en Solger: *La alegoría reina en el arte cristiano.(...) En el arte antiguo, en cambio, reina el símbolo en el cual permenece indisoluble la unidad que la alegoría disuelve.* (Erwin, p. 301.)(74) La alegoría, como la

metáfora, son imágenes de movimiento, generadoras en su sentido de un movimiento



Figura 98.- A. Durero. *La fortuna sobre un delfín*. 1503.

Pese a pertenecer al renacimiento el dibujo de Durero *La fortuna sobre un delfín*, 1503, es la imagen perfecta del concepto que se tenía de la alegoría en el romanticismo. Su absoluta evidencia, lo banal del motivo, o el sinsentido, depende de cómo se vea, así como el rebuscamiento amanerado de colocar un cupido sobre el cuerno de la abundancia, o el hecho de asemejar la acción al rapto de Europa, todos ellos enrebesados matices que hacen de la imagen pura literatura, son los motivos básicos de su incomprensión frente al símbolo, forma unitaria. Todo este despliegue de detalles, forma primordial de la alegoría, necesitan de una contemplación diletante y erudita, frente a esa otra contemplación simbólica más ligada al silencio "interior".

semántico, entendido el término movimiento semántico como la irreductibilidad del sentido por medio de la interpretación así como apertura por medio del mismo sentido del territorio formal y conceptual al que pertenezca. La alegoría viene a denotar el ser como materia aprehendida todavía en la actividad, como un momento de la actividad que aún está unida a ambas partes de lo significado o contenido, es junto con la metáfora lo maleable de cualquier posible sentido, lo que no puede ser captado en su totalidad sino sólo seguido en su movimiento. Este movimiento perpetuo tiene su fundación en lo religioso, en la relación que podemos establecer entre Solger y Pascal mediante el tema de la nada, el vacío, relación fundada en lo estético-metafísico-religioso de la ironía artística. El movimiento constante de las formas de significación son sólo un espejo de la irreductibilidad de la realidad a formas de conocimiento racional o intuitivas: el conocimiento sólo puede ser mantenido continuamente abierto en su forma de devenir. Por otra parte el concepto de nada sólo tiene relieve religioso, ya que la creación misma no es más que el aniquilarse, el sacrificarse de Dios en la criatura, como muestra de modo ejemplar la figura de Cristo. (75) En el arte en fin no sólo se captará, sino que se realizará el encuentro entre ideas y finitud de lo real (la apariencia sensible), de modo que su oposición no será suprimida, sino que se mantendrá viva como tensión perenne y movimiento.(76)

10.1.7.- Creuzer

De entre todo lo dicho destacaremos la obra de Creuzer por su importantísima influencia sobre Benjamin y por referencia, aunque indirecta, sobre procesos creativos muy posteriores a él. Creuzer es el primero en intuir la relación entre obra de arte y tabú al ligar su origen al mito y al intentar definir la relación “ontológica” del símbolo con la obra de arte en contraste con el decirse o significarse de la alegoría en movimiento (...); *pues tal realización y conducción de la imagen es en general una tendencia innata de la alegoría.*(77) Esta diferencia entre lo móvil y lo que es aprehendido de forma instantánea denota la densidad de la construcción. Cuanto más densa es menor es su movilidad y mayor su asimilación instantánea. El aparecerse del contenido de la representación, su movimiento o –fora, depende de su densidad semántica y por tanto cuanto mayor sea su movimiento mayor es el desgaste entrópico semántico, mientras que la instantaneidad, carente de movimiento, no produce ese desgaste, por lo que debemos de construir las imágenes de acuerdo a ese sistema de muestra como medio para provocar el ajuste de los resortes negentrópicos, en los cuales incluiremos uno nuevo, el de la instantaneidad. Para resumir la doctrina de Creuzer tomaremos una de sus tablas. Partiendo de la enseñanza simbólico-alegórica de la doctrina acerca del divino esta se dividía en dos modelos, la velada y la desvelada. La enseñanza icónica pertenecía, básicamente pitagórica, pertenecía a la enseñanza intuitiva y por tanto a la velada Veamos ahora esa tabla (78):

ICÓNICA

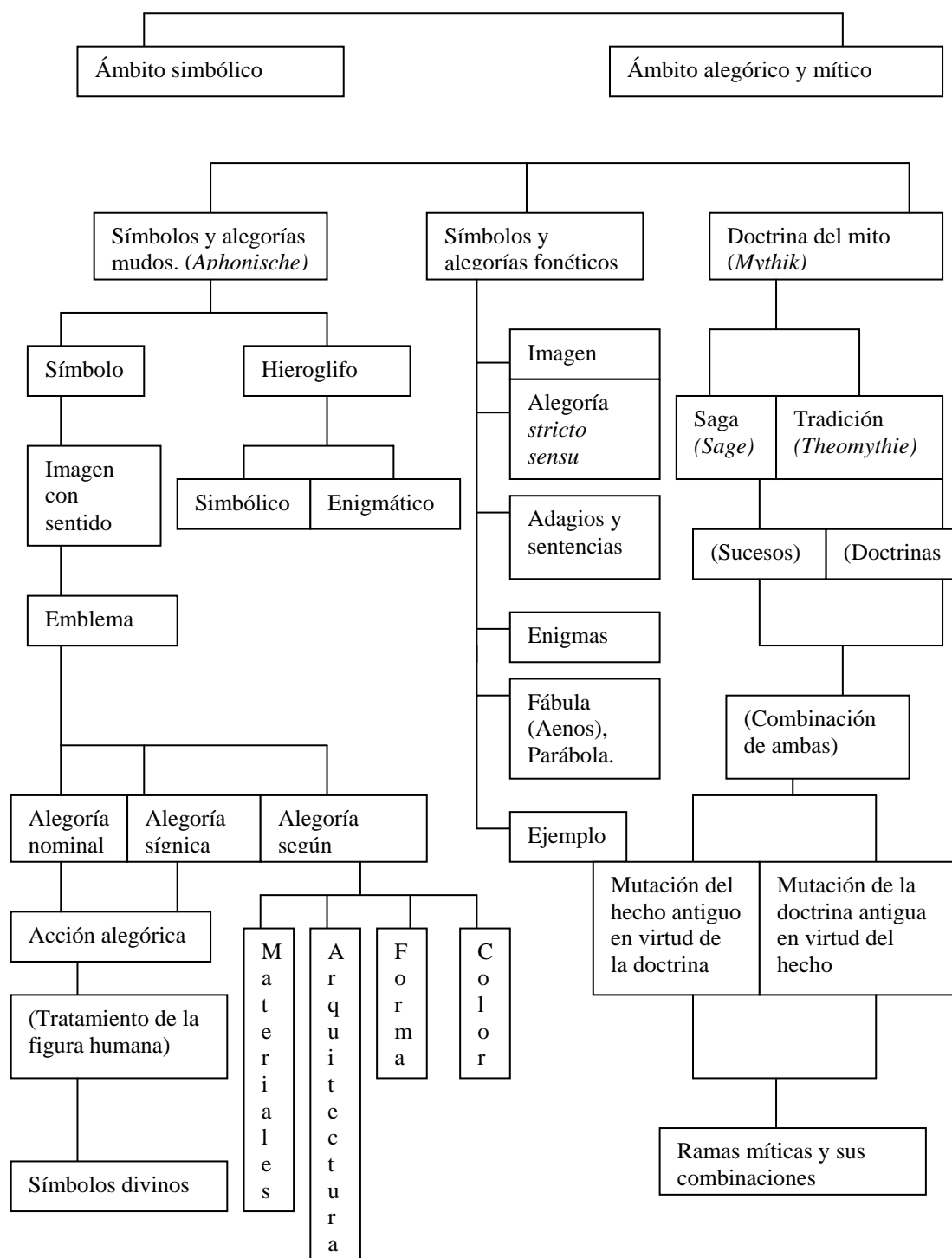


Tabla tomada de Sileno. *Idea y validez del simbolismo antiguo*. Nota 78. Págs 46 y 47

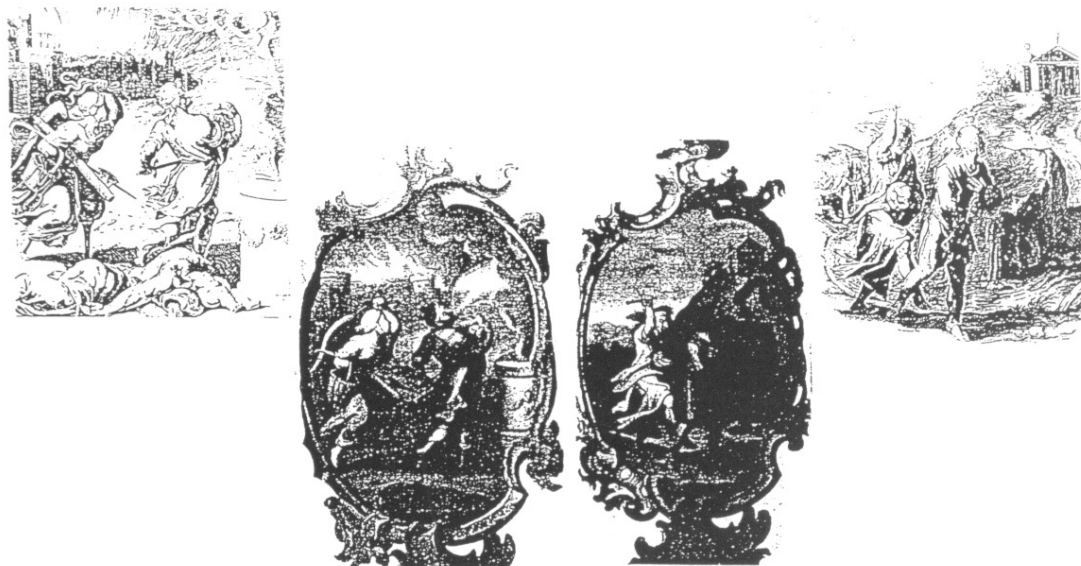


Figura 99.- Motivos tomados del Theatro moral y su representación en biombos del siglo XVII.
-La pena es compañera y oprime a la culpa.- (Foto Terán.)
-Las incomodidades de la pobreza.- (Foto Terán.)

Los paneles de biombo, y sus correspondientes emblemas, aquí mostrados nos presentan el valor social y artístico que ostentaba la alegoría romántica, poco más que decorativa. Sin embargo, junto a ellos, dentro del mismo contexto y bajo las mismas influencias, podemos ver como un artista saca partido de esta forma de configuración de imágenes.

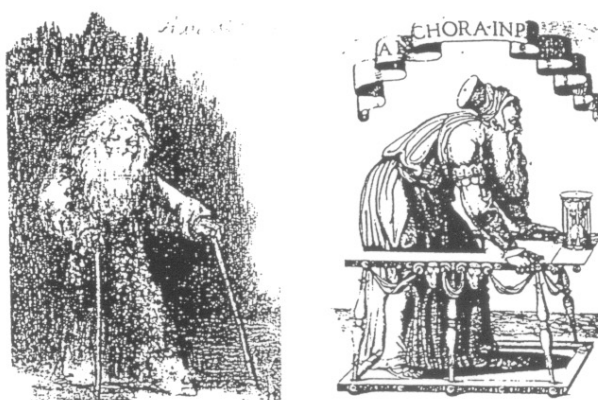


Figura 100.- Dibujo de Goya. "Aún aprendo." Museo del Prado y el grabado de Fagnoli, *El anciano en el andador de niño*. 1538. A partir de un dibujo de Giutalodi.

11.- SOBRE LA ALEGORÍA MODERNA.

11.1.- Restitución alegórica

Como ya vimos durante el siglo XIX la alegoría se constituía en una forma muy menor de expresión. Las elucubraciones que se construían a su alrededor sólo la hacían partícipe menor de formas de sentido de mayor enjundia. Había quedado relegada a los pintores y artistas de menor talla que se valían de ella como forma sencilla de construir historias ya bien asumidas por la sociedad. El origen moderno de su rehabilitación y uso, C.S. Lewis, W. Benjamin, H.Gadamer, proviene de la contestación de Baudelaire a todo ese subjetivismo romántico-simbolista ceñido sobre todo a lo particular con pretensiones de universalización, el autor como axis mundi. Baudelaire hará uso de esta forma como manera posible de erigir lo universal en forma de particularidades intrascendentes. Esta rehabilitación no parte de ese tipo de alegoría medieval del romance, sino a una anterior perteneciente en su pathos al cristianismo. Para Jauss existen dos grandes épocas de la alegoría, una que viene representada por la personificación, a la que pertenece todo el mundo antiguo, y otra, un giro hacia el interior, promovida por el cristianismo, que pese a hacer uso de la personificación, lo hace dentro de la esfera de lo invisible, de lo subjetivo que se ve reflejado en un sistema universal. Desde este punto de vista *la alegoría vendría a ser una historia espiritual de lo invisible*.(79)

Jauss achaca la eliminación de la alegoría durante el romanticismo a la ligazón tradicional que la mantenía unida al cristianismo. La recuperación del sujeto mediante sus sentidos, y la elaboración psíquica de signos o símbolos que esta conlleva, tiende hacia el reflejo de la unidad, sea esta de la persona, del universo o de lo que sea. La nueva alegoría antirromántica por el contrario lo que hace es trazar un mapa para el posterior despliegue de una interioridad que pertenece a ese mapa. Para que nos entendamos, la alegoría despersonaliza cualquier manifestación artística, construye un espacio en donde la subjetividad se manifiesta en sí; pero no de una manera directa sino en la forma de elección de ese espacio. La alegoría es un reflejo de la subjetividad, pero no una manifestación directa de la subjetividad en sí, como era el símbolo romántico. *¿Qué significa entonces que no haya sido la estética romántica cristiana (o legitimada como cristiana) sino la poesía baudelaireana antirromántica la que incluyó a la naturaleza entera en la caída de la primera pareja humana, asumiendo así con secular retraso el postulado de la antigua tradición cristiana (Prudencio)?*(80)

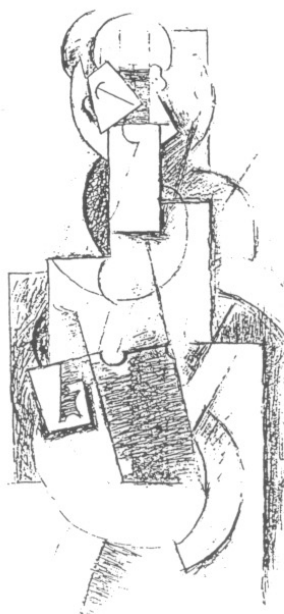
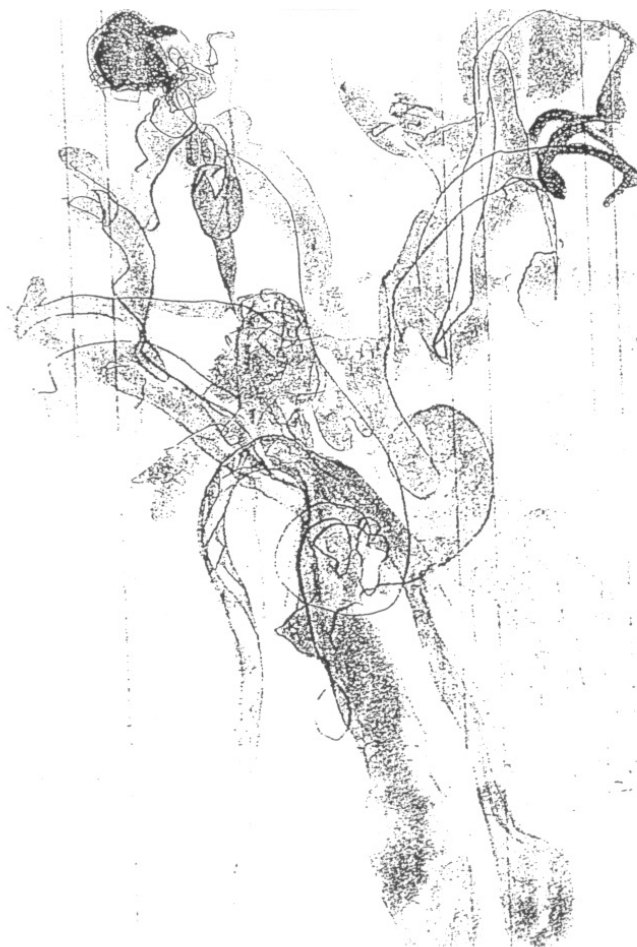
La alegoría toma así un carácter panteísta y objetivista. El gusto por la comunión con lo externo a uno hace que se configure como forma de expresión de estos dos aspectos imprescindibles para entender el mundo moderno y ocupar en él un lugar espiritual, dotar la realidad de sentido mediante nuestra participación espiritual en ella. En todo este proceso la alegoría cumple otra función imprescindible que es la capacidad de detenerse en los pormenores, en los detalles, haciendo que lo particular no sea un paso previo a lo universal, sino un hilo, que engarzando cada particularidad presenta un “paisaje de lo universal”. La alegoría se revela como el procedimiento que realiza el proceso en el que, frente al desarrollo de la realidad externa, se cumple en la escena interna el regreso de lo reprimido. Es por este camino como se revitaliza la personificación medieval. No en ese sentido estricto de separación entre mundo interior y mundo exterior, imprescindibles ambos para su constitución mutua como señala C.S. Lewis, sino como vehículo de transformación de ambas realidades interrelacionadas. No son ya un reflejo una de la otra sino que ambas se influyen para su modificación. Dentro

de estas perspectivas de modificación, o conmutación, de ambas realidades entre sí, es

Podemos ver en la obra de Jim Dine la permanencia de la tradición alegórica más rancia con su *Ateísmo N°8*, carboncillo, acrílico y acuarela con tela sobre papel 946 x 1.153, 1986, (Solomon R. Guggenheim.N.Y). Conjunto de detalles de convencionalidad evidente, resemantización posvanguardista de los materiales, empleo dentro de la tradición americana (facilitación de la lectura visual) del gesto y herencia cultural manifestada por la influencia pop del ojo o de la forma del corazón.



Figura 101.- Jim Dine. *Ateísmo n° 8*. Mixta sobre papel. S.R. Guggenheim. N.Y.



Dos nuevas formas alegóricas, dentro del formalismo vanguardista, vinieron a situarse como representación contemporánea del dibujo frente a la antigua distinción clásica; estas dos nuevas formas pertenecen a la manifestación en sí de lo orgánico por un lado y de lo constructivo por otro, ambas vinieron a sustituir esa división clásica entre dibujo veneciano o pictoricista y dibujo florentino o lineal.

Figura 102.- Joseph Beuys. Mujer cisne. 1958. Lápiz y acuarela sobre papel. Solomon R. Guggenheim. N.Y.

Figura 103.- Pablo Picasso. Mujer con guitarra. 1913-4. Lápiz sobre papel. Solomon. R. Guggenheim. N.Y

Una de las nuevas formas alegóricas, de las más representativas, es aquella que promueve la retirada de la manifestación del cuerpo mediante el gesto. Proyecta el cuerpo a un plano icónico siendo siempre vehículo de significado, tanto semántico como formal. Así lo podemos ver en *Chica con lágrima III*, de Roy Lichtenstein, 1977, *Piss on us* de Gilbert & George, 1996 o el "Promotion Warhol films" de Andy Warhol, 1968.

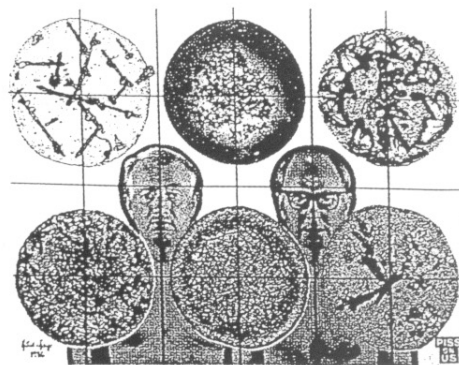


Figura 104.- Gilbert & George. *Piss on us*. 1996.

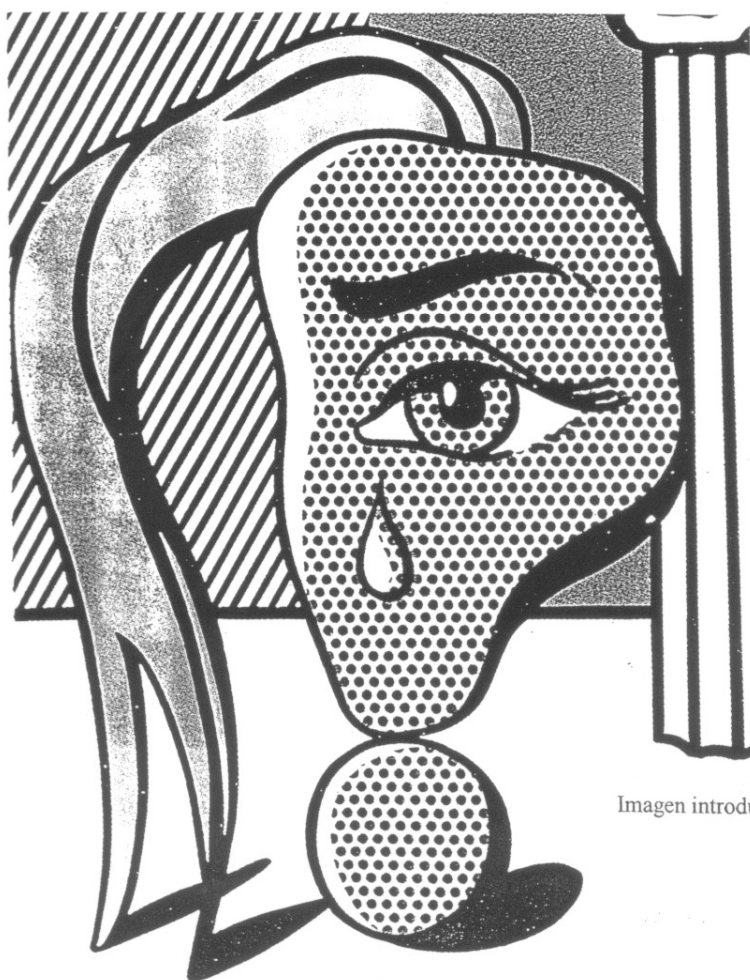


Figura 105.- Roy Lichtenstein. *Chica con lágrima III*. 1977.

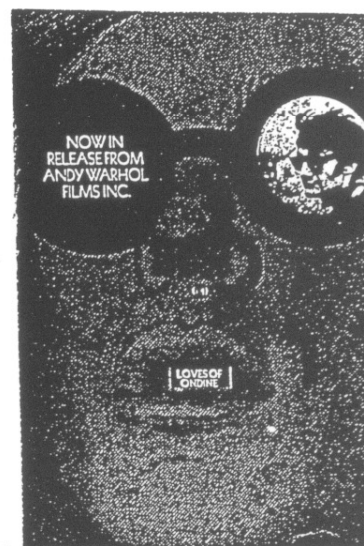


Figura 106.- Andy Warhol.
Imagen introductoria de los cortos de la Warhol Factory

Otras formas de recuperación alegórica contemporánea se muestran

como ironías, exotismos, apropiacionismos (citas o plagios), etc.

Pero siempre están ligadas al cuerpo o su fragmentación, a la referencia de este, o en algún caso más curioso, pero habitual, a la recuperación alegórica de la fábula animalística que ya hemos señalado en este escrito. Buen ejemplo de ello es el *Bidibidobidiboo*, de Maurizio Cattelan, de 1998, o la video instalación de Antoni Abad *Ratas* de 1997. Casi rozando el emblema podemos encontrar la pieza de Armando Mariño *El tercer ojo*, 1999. Escayola policromada, trípode y telescopio.



Figura 107.- Maurizio Catelan. *Bidibidobidiboo*. 1998.



Figura 108.-Armando Mariño. *El tercer ojo*. Escayola policromada, trípode y telescopio. 1999.

la memoria uno de sus ejes principales. Tanto a nivel subjetivo, lo particular, como a nivel objetivo, lo arquetípico, no en vano durante el periodo moderno se revitalizan un gran número de antiguas imágenes dotándolas de sentidos nuevos.(81) La relación de la alegoría con el cuerpo se vuelve de esta forma más extrema. Este se convierte ahora en un mecanismo no ya de representación, sino de vivencia de la alegoría en sí, y los mecanismos retóricos que la constituyen sólo son fórmulas para su fijación. La alegoría pasa a ser vivencia y esta la forma de comunicación entre el mundo exterior, ahora cambiante y amenazante, necesitado de nuevos dioses y héroes que lo codifiquen, y el mundo de interioridad que cubre, como en los místicos, ambas partes tanto la intelectual, tipo San Agustín, como la física, que como en toda mística deriva a una exacerbada sensualidad manifestada en la modernidad por el uso de sustancias artificiales y más tarde por una sexualidad independizada de la reproducción.

Thiebaut señala, citando el estudio de Benjamin sobre Baudelaire, la cosificación moderna a la que es sometida la alegoría dentro de la sociedad, convirtiéndose en una forma consumible. Esta cosificación, que no solo afectó a la alegoría, sino a cualquier forma de sentido, es la razón por la que se hace imprescindible la generación de mecanismos negentrópicos. Hemos visto ya como la alegoría se convierte en sus momentos de mayor uso en una totalidad “lingüística”. Este hecho hace que sea necesaria una convencionalidad para su practicidad, para su funcionamiento. Esta convencionalidad tiene el peligro de poder vanalizar la construcción de imágenes alegóricas. Thiebaut, consciente de ello, nos presenta una nueva antinomia dentro de la construcción, más concretamente, dentro de la interpretación alegórica, la que diferencia lo sagrado de lo profano. Hemos visto en la alegoría barroca de Benjamin una inclinación cierta a lo teológico, débito del historiador hacia la tradición alegórica cristiana, pero la diferenciación que realiza Thiebaut tiene más que ver con lo perteneciente al tabú. Las dos partes que lo compone, la ritual o su parte aceptada convencionalmente, la que vendría a representar los límites del lenguaje establecido, y el tabú en sí, lo prohibido. Lo que está fuera del lenguaje sistematizado y donde debe instituirse la obra que quiera recibir ese nombre. Este es el planteamiento de la antinomia que en su dinámica desvela lo numinoso eliminando de esa forma la vanalidad. Cualquier imagen que quede reducida a uno sólo de los aspectos no elimina esa vanalidad, al contrario, la acentúa, y el mismo proceso entrópico de desgaste la anula irremediamente. Véase como ejemplo claro las imágenes publicitarias o aquellas generadas por la sociedad como estereotipos, o lo que en arte llamamos pastiche. Esta forma negentrópica es una herencia cristiana de la exégesis bíblica, de aquella exegética que recomendaba revestir de vanalidad cualquier forma sacra con el fin de que esta perviviera lo más posible.(82) Estaríamos ante el uso contrario de la imagen con el mismo fin negentrópico.

La alegoría en la modernidad sigue sustentada sobre las mismas bases de la tradición, agudizando en buena medida el carácter ético desprendido de su concepción como gesto que reivindica la corporeidad de cualquier manifestación alegórica posible. (83)

La alegoría moderna va a tener siempre el carácter de lo negativo, de lo insuficiente: *la alegoría designa no tanto al discurso que expresa una verdad conceptual a través de un sistema de símbolos dotados de retornos codificados y tendencialmente unívocos, sino, sobre todo, a aquel discurso que es de verdad conscientemente excéntrico con respecto a lo que quiere decir, en cuanto no logra decirlo completamente o directamente no logra “acertar”, dar en el blanco, como (si fuera el suyo) un blanco que (siempre) se escamotea.*(84)

La manifestación alegórica por excelencia en la modernidad va ligada al gesto por ser esta manifestación indeleble del cuerpo. El gesto contemporáneo se desliga de sus viejas ataduras paroxísticas para atenuarse y centrarse en la idea a representar, se convierte en vehículo y deja de ser un fin. Así aparece en el gesto instrumentalizado de Scholsser, *Espiral*, 1998; en la reiteración ocupacionista de Hernández Pizjuan, *Sin título* 1974, el gesto mediatizado por el material o el proceso de Berta Cáccamo, *Sin título*, 1990; o la ausencia total del mismo, manifiesto idealismo utópico, de Pablo Palazuelo, *Signo VI*, 1996.

Figura 109.- A. Scholsser. *Espiral* 1998.

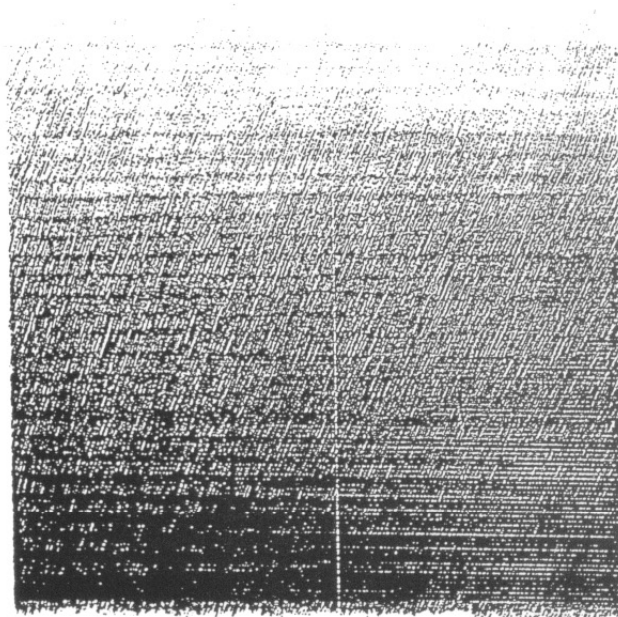


Figura 110.- Hernández Pizjuan. *Sin título*. 1990.

Figura 111.- Berta Cáccamo. *Sin título*. 1990.



Figura 112.- Pablo Palazuelo. *Signo VI*. 1996.

11.3.- Alegoría vanguardista

La alegoría vanguardista y posvanguardista, incluso la que a lo largo del siglo XX llega a la posmodernidad, puede ser leída como imagen de Dionisos. Fragmentaria, cambiante y exuberante como la naturaleza. Ligada siempre a lo que está en cambio, germinación o crecimiento y cuestionadora de la imagen en la raíz misma de su constitución. Pues en lo que a lo formal se refiere, la deshinivición de la forma con respecto del sentido, su resemantización, o mejor dicho, la apertura de nuevos campos semánticos, por otra parte hoy ya agotados, permite la presentación de la alegoría en sí. Desligada esta de cualquier convencionalidad que no quiera ser tomada como tal para algún fin.(85) La alegoría así es adjetivada dentro de los parámetros encorsetados de “alegoría artística”, tal como J.L. Brea intenta mostrarnos al hacer uso de la imprescindibilidad de la intertextualidad de la obra, pues si no es obra de arte no es alegoría, para su posible “significación”. Desconoce él la desjerarquización de la iconosfera contemporánea y es ignorante con lo que respecta a la diferencia entre “obra de arte” e imagen. Pero sí acierta (¿Casualidad?) al hablar de la diferencia y relacionarla con la alegoría. Si bien la diferencia no es más que la densidad semántica de la imagen compuesta en forma alegórica. La distancia entre el concepto de diferencia y el de densidad se encuentra en la necesidad de un espacio contextual que la diferencia usa para poder ser, mientras que dicho espacio no le es necesario a la densidad de una imagen, puesto que esa disparidad en la densidad viene dada por su pertenencia a la iconosfera. El contexto (artístico) es sólo una parte de la iconosfera y pertenece a la jerarquización realizada por historiadores y filósofos nunca a la realidad de la imagen contemporánea.(86)

Tampoco podemos estar de acuerdo con una generalización tan simplista de la alegoría contemporánea como la que propone Heidegger en *El origen de la obra de arte* dando por concluido el asunto con una analogía entre alegoría y aspecto semántico de la obra.(87)

11.4.- Procedimientos alegóricos contemporáneos.

La alegoría contemporánea se define, con Benjamin y Baudelaire, no en la alegoría medieval que representaba figuraciones que perteneciendo al mundo, en términos wittgenstanianos, no pertenecían a la realidad, sino en nueva forma panteísta que ya no alegoriza sobre la naturaleza y su referencia a Dios, sino sobre lo artificial y su referencia al hombre, a lo subjetivo. No a lo subjetivo en términos románticos, sino en forma de definición del hombre dentro de esa tupida red de imágenes contenedoras de sentido que un mero vistazo sobre ellas nos obliga a interpretarlas interpellándonos sin descanso desde cualquier ángulo. Igual que durante el barroco cualquier objeto era contenedor de un sentido. El recorrido entre ambos mundos radica en la virtualidad, ahora no es el objeto el contenedor de sentido; cosa que J.L. Brea no entiende, sino la imagen de ese objeto, y su densidad viene dada precisamente dentro de esa constitución como imagen, dado que el objeto no existe sino es vehiculado a través de una imagen. En nuestro mundo todo deviene en potencial alegoría. En esta potencial alegoría de cualquier cosa existente trasladada a la iconosfera es donde se fundamenta lo que hoy se denomina virtualidad de la realidad, y no como la mayor parte de los ignorantes piensan en la nuevas tecnologías, esa virtualidad que se define en la medida en que una cosa puede ser otra o en que una cosa no puede ser lo que parece. *El mundo se enciende entonces como máquina gratuita y efímera, teatro de una representación suspendida en la delgada instantaneidad de un presente que revela su grosor como insuficiencia,*

como liviano pasaje de un breve in ictu oculi . (88) Cualquier cosa que quiera ser real en

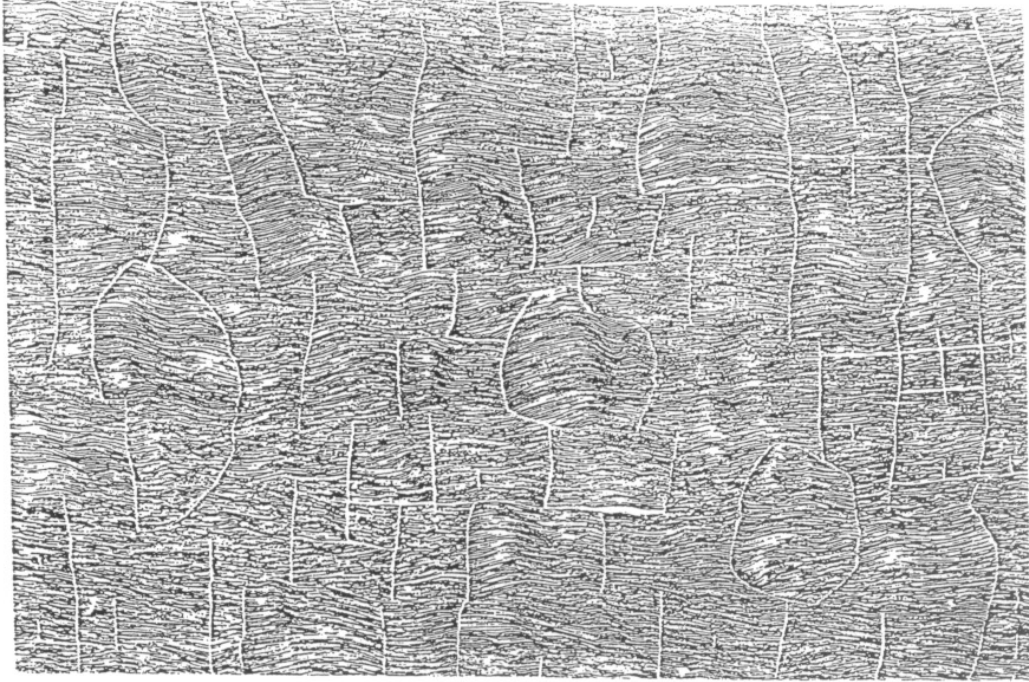


Figura 113.- Patricio Vélaz. *Territorios IV*. 1992.

La repetición o reiteración, más allá de su valor formal, aparece como manera efectiva de resemantización tanto topológica, del espacio del dibujo, Patricio Vélaz, *Territorios IV*, 1992; como del sentido de la imagen, Manuel Saiz, *Ciego azar*, 1994.



Figura 114.- Manuel Saiz. *Ciego Azar*. 1994.

Otra de las formas alegóricas recuperadas en la modernidad, en el mismo momento de su reconsideración, es la codificación de lo infantil. Este aspecto, que es muy amplio, será reducido a dos puntos concretos; la recuperación de la infancia como si de una Arcadia perdida se tratar, en este punto se hecha mano de pequeños símbolos densificados semánticamente hasta el límite de lo posible, como vemos en los dibujos de Ángel Jové o Antonio Sosa.

Figura 115.- Ángel Jové. *De la serie Aceite para los pobres*. 1986-1992.



Figura 117.- Saul Steinberg. *Sin título*. 1996.

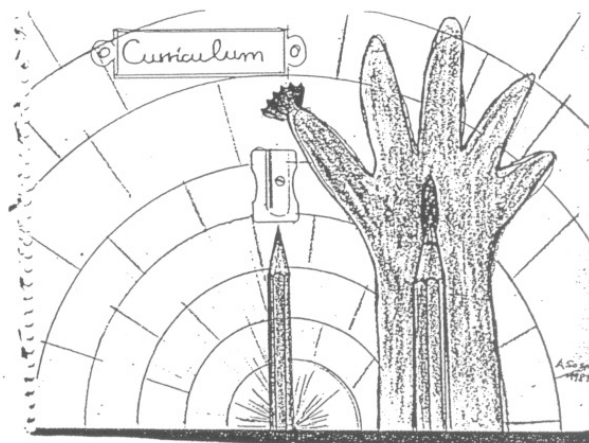
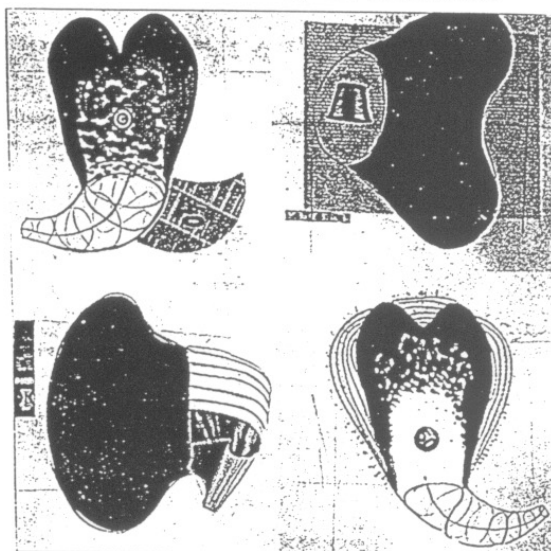


Figura 116.- Antonio Sosa. *Sin título*. 1997.

Figura 118.- Pedro Castrortega. *Sin título*. 1998.



O la instrumentalización formal del carácter lúdico de los dibujos infantiles, véanse así los de Pedro Castrortega o los de Saul Steinberg.

Tabla tomada de *Nuevas estrategias alegóricas*. Pág 49. Nota 86

Las estrategias alegóricas contemporáneas vienen definidas para Brea entre el pop, el conceptual y el minimal, constituyendo de esta forma estrategias de yuxtaposición, suspensión o desplazamiento del sentido, veamos su tabla:

Cuadro 1: Territorio actual de desarrollo de estrategias alegóricas.

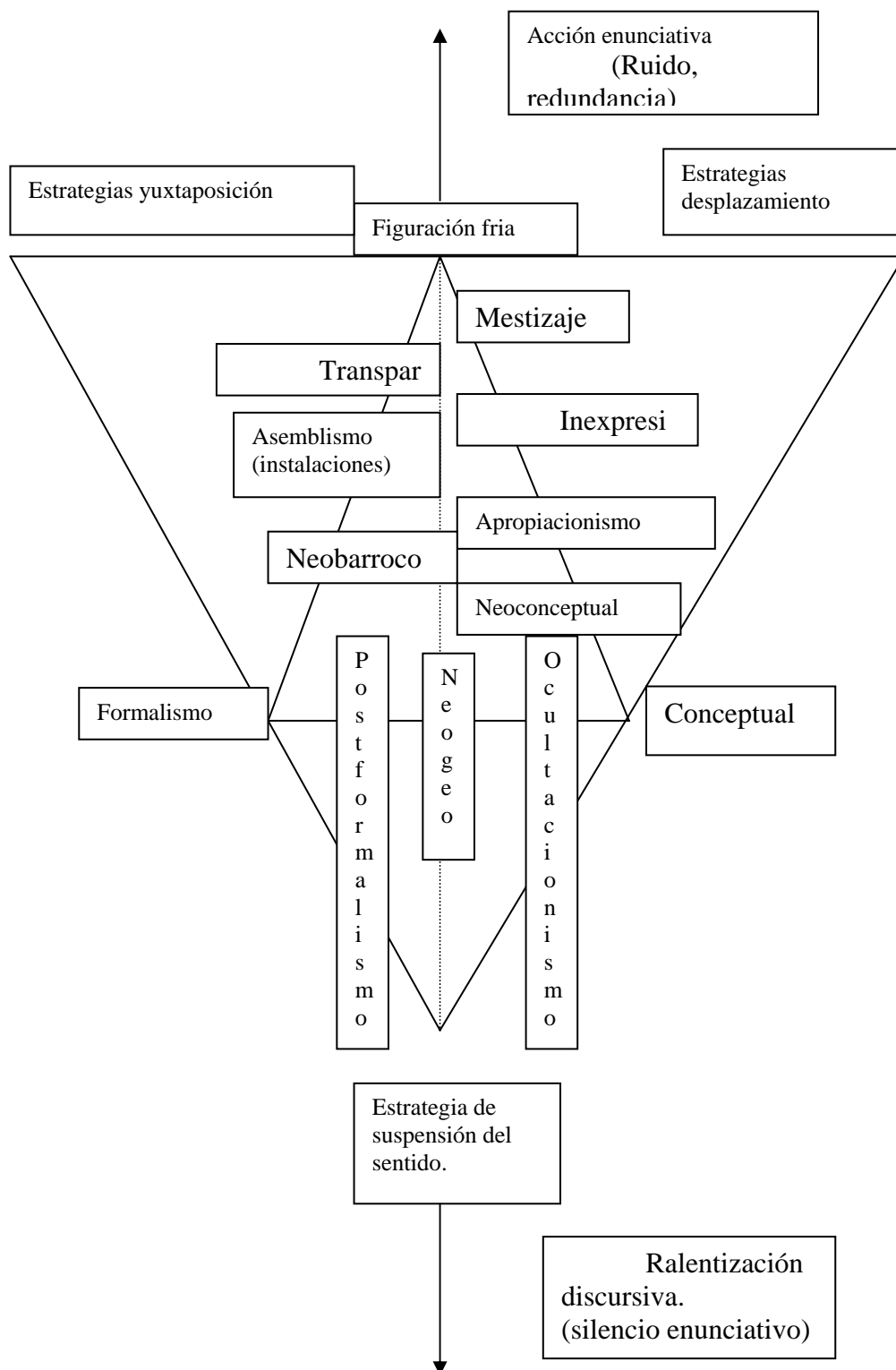


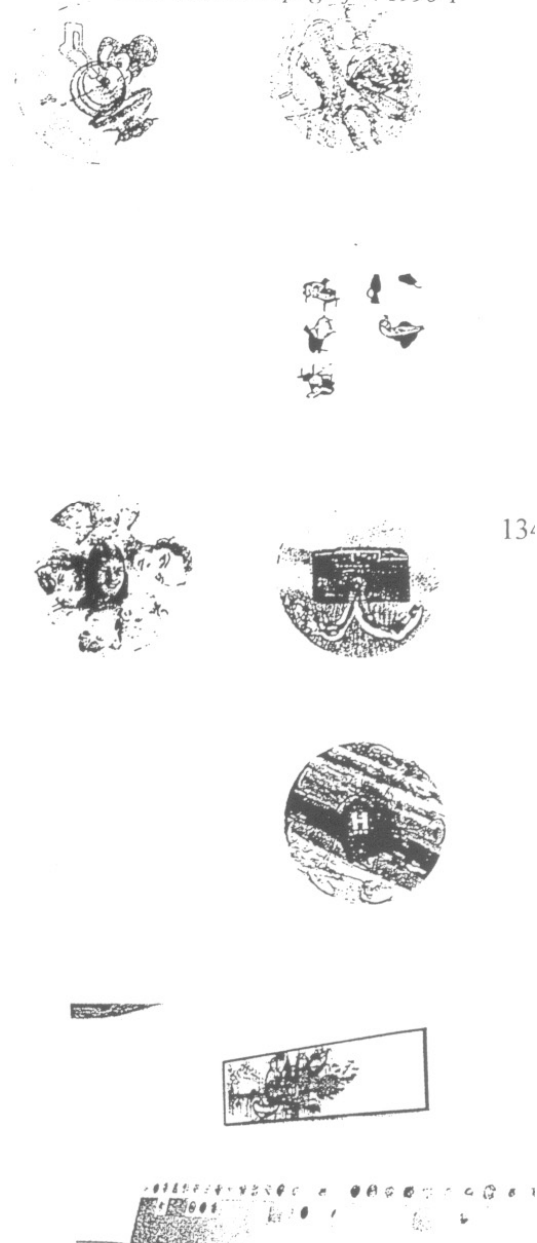
Tabla tomada de *Nuevas estrategias alegóricas*. Pag. 49. Nota 86

Una de las nuevas formas alegóricas, y quizás de la más efectivas y extendidas, la encontramos en la acumulación, bien sea esta de formas, sentidos, etc, acercándonos de una forma completamente nueva, incluso podríamos decir que recuperando, la más académica confección de emblemas, provocado esto por el intento formalista de eliminación de cierto tipo de formas literarias dentro de la imagen. Objetivo infructuoso pues no se eliminan sino que se transforman. Buen ejemplo de este tipo de imágenes lo encontramos en Eva Lootz, *Sin título*, 1997; o Yamandú Canosa, *Topografía* 1990-1.

Figura 119.- Eva Lootz. *Sin título*. 1997.



Figura 120.- Yamandú Canosa. *Topografía*. 1990-1



El carácter literario de la alegoría ha sido muy poco desarrollado tras el periodo vanguardista, pero ligada esta al conceptual aparece todo un campo para su desarrollo: Perejaume, *Formación de un topónimo*, 1996 y *Los giros de las frases de Ruyra por los aires de Blanes*, 1996.

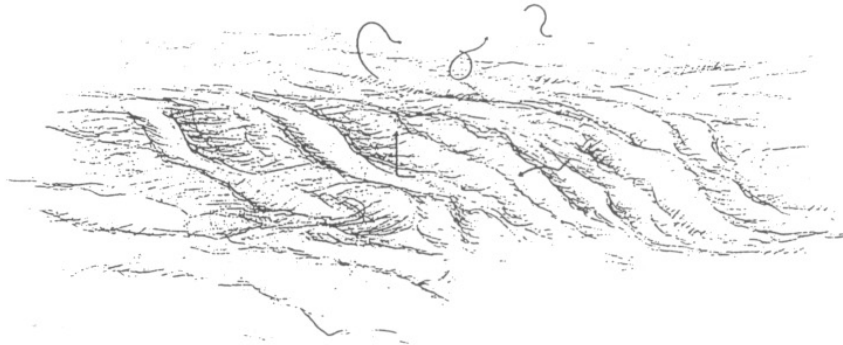
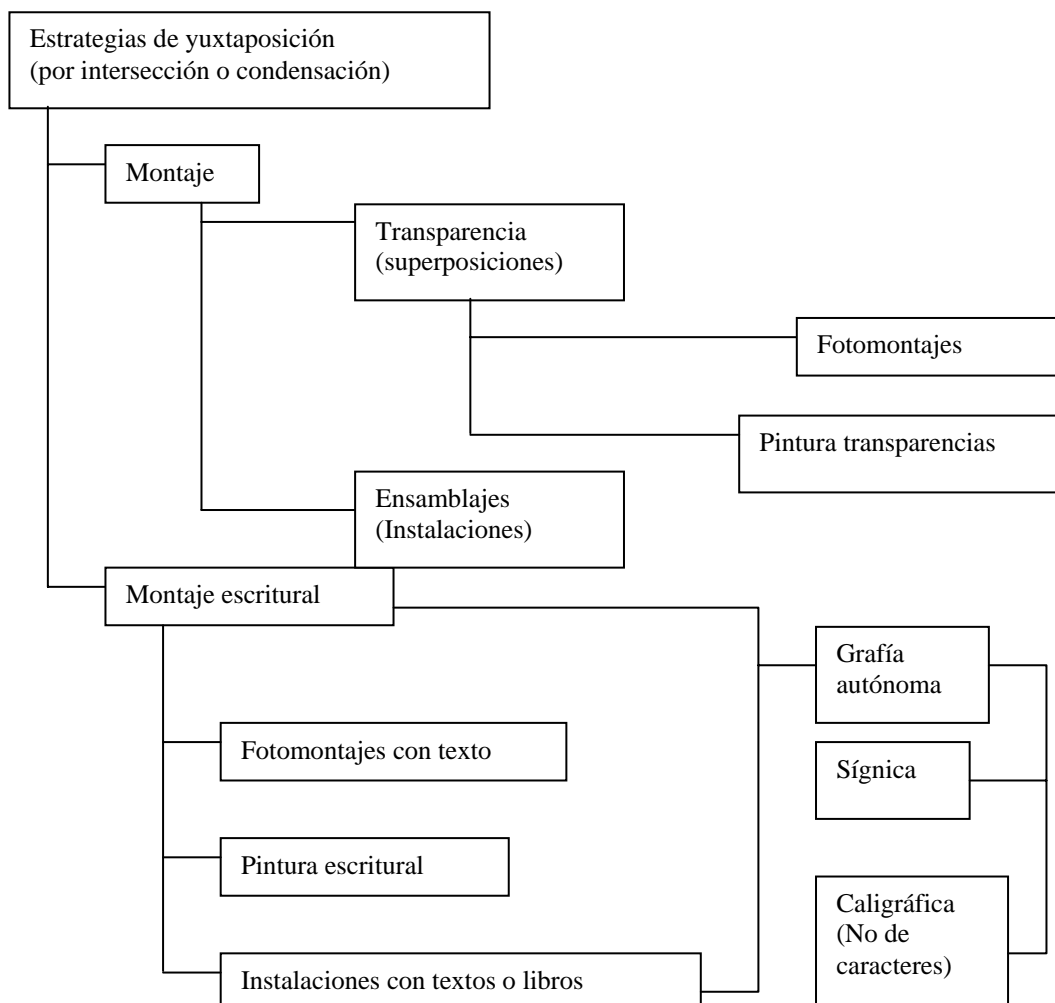


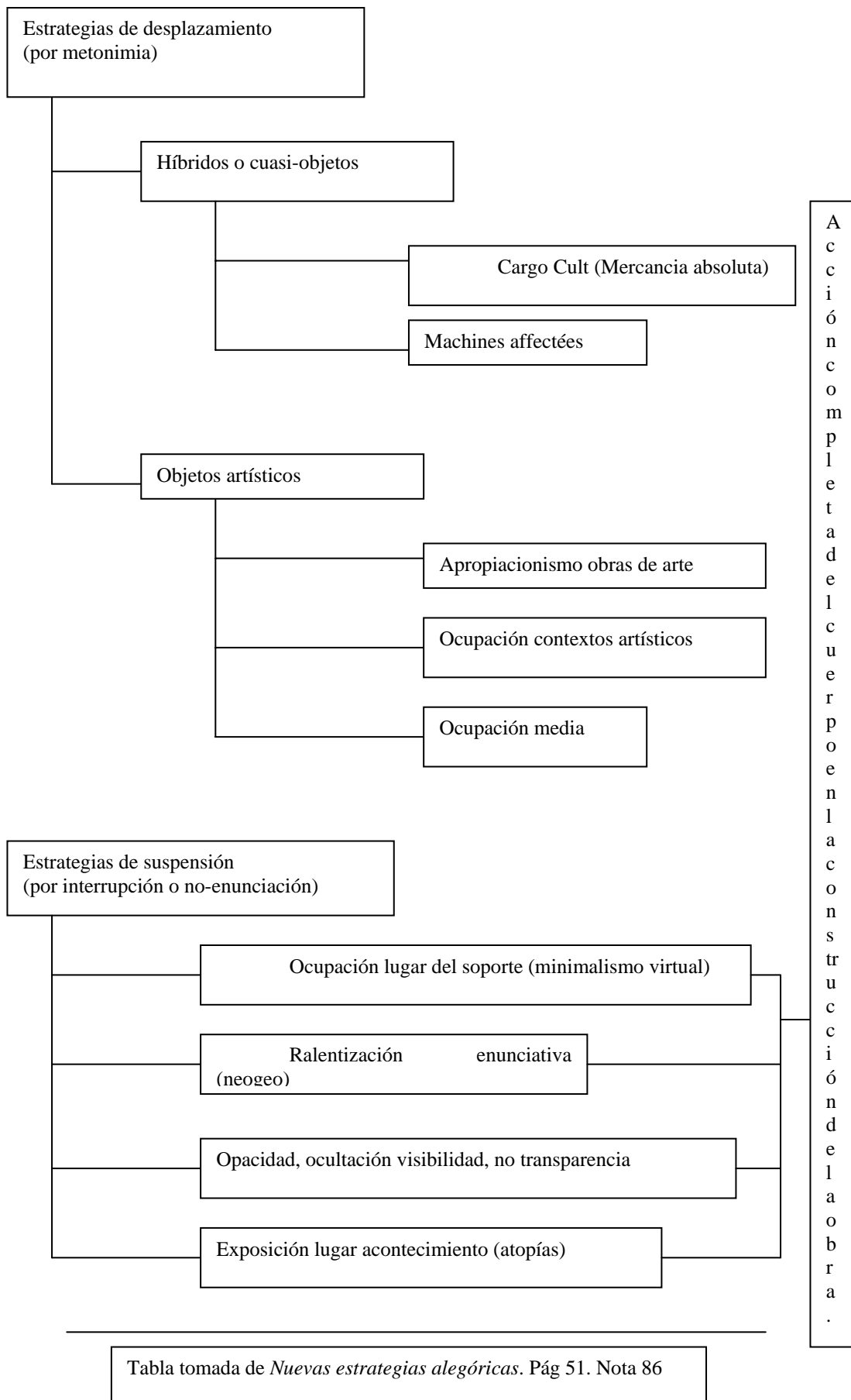
Figura 121.- Perejaume. *Formación de un topónimo*. 1996.



Figura 122.- Perejaume. *Los giros de las frases de Ruyra por los aires de Blanes*. 1996.

Esta síntesis nos muestra sobre todo la nueva forma tangencial en que se constituye la enunciación del sentido alegórico. Una de esas nuevas maneras, heredada de las vanguardias, he incluso superviviente de la crisis formalista postminimal, es la alegoría que reside en la “forma pura”. Una vez liberada la imagen de la mera relación con algo exterior a su lenguaje, una vez que se rompieron los límites entre lo interno y lo externo de la relación, para bien o para mal, la propia referencia formal se vuelve sentido, alegoría. (89) Esta suspensión del vínculo entre la forma y el contenido, dado que en este caso el movimiento alegórico no se realiza al no existir en él la antinómia imprescindible para poder generarse, sitúa la alegoría de forma pura dentro de la convención. Construye un sistema de formas que son realmente signos codificados que permiten un número de variables, igual que en el manierismo existían unas variables dependiendo de los atributos, que a su vez estaban codificados en sus relaciones posibles. Toda la alegoría vanguardista dentro de lo que nosotros llamamos alegoría de forma pura, desde la posible alegoría cubista, totalizadora de la realidad en este caso, hasta la postminimal, referida con precisión en las normas establecidas por Ad Reinhardt para pintar un cuadro, tendría ese carácter de codificación, de determinación de un lenguaje. Su única diferencia con la alegoría manierista radicaría en la suspensión de la representación, aunque sea de una forma intencionada en la modernidad y en el manierismo sea de una manera técnicamente torpe. Esta alegoría de forma pura fundamenta su lectura en la tangencialidad de la misma, en usar la forma de manera negativa para decir. Las alegorías de forma pura en la modernidad vienen a definirse en tres términos:





Otra de esas formas derivadas de manifestación alegórica del cuerpo la encontramos en la utilización de espacios "disponibles corporalmente" como soporte, instrumento o motivo para dibujar. El apropiacionismo de Mikel Euba, la instrumentalización de Pello Irazu, la idealización de Peter Cook o el uso como soporte de Azucena Vieites.

Figura 123.-Pello Irazu. *The Wound. (la herida.)* 1998. Intervención en John Weber Gallery.

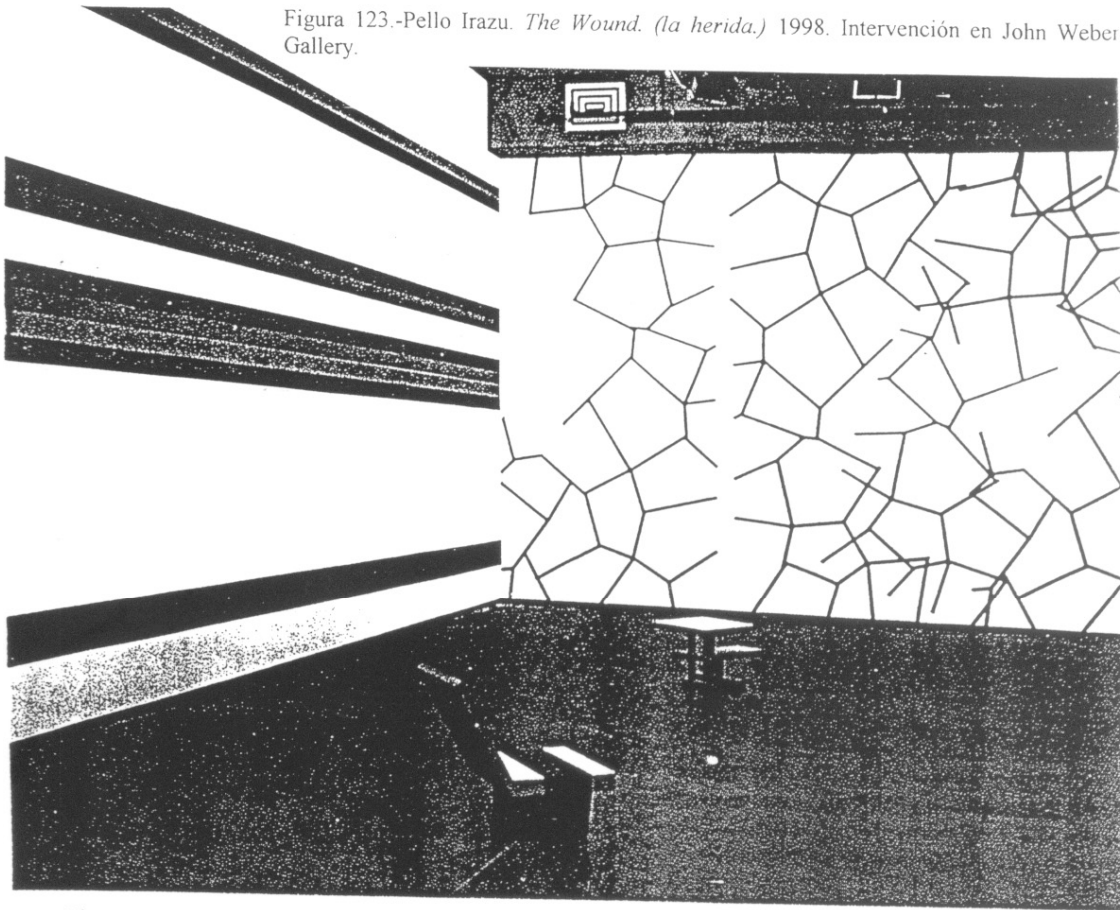
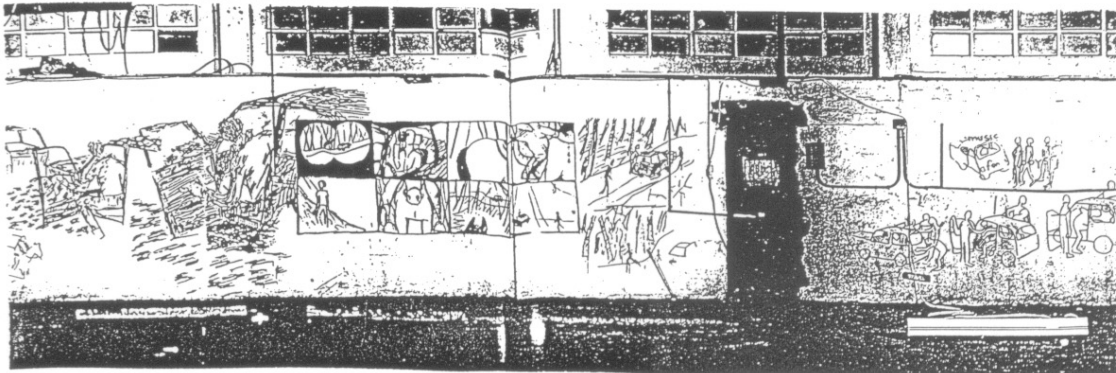


Figura 124.- Mikel Euba. *Car, house, horse.* Intervención en consoni. Centro de artes prácticas artísticas de Bilbao. 1997.



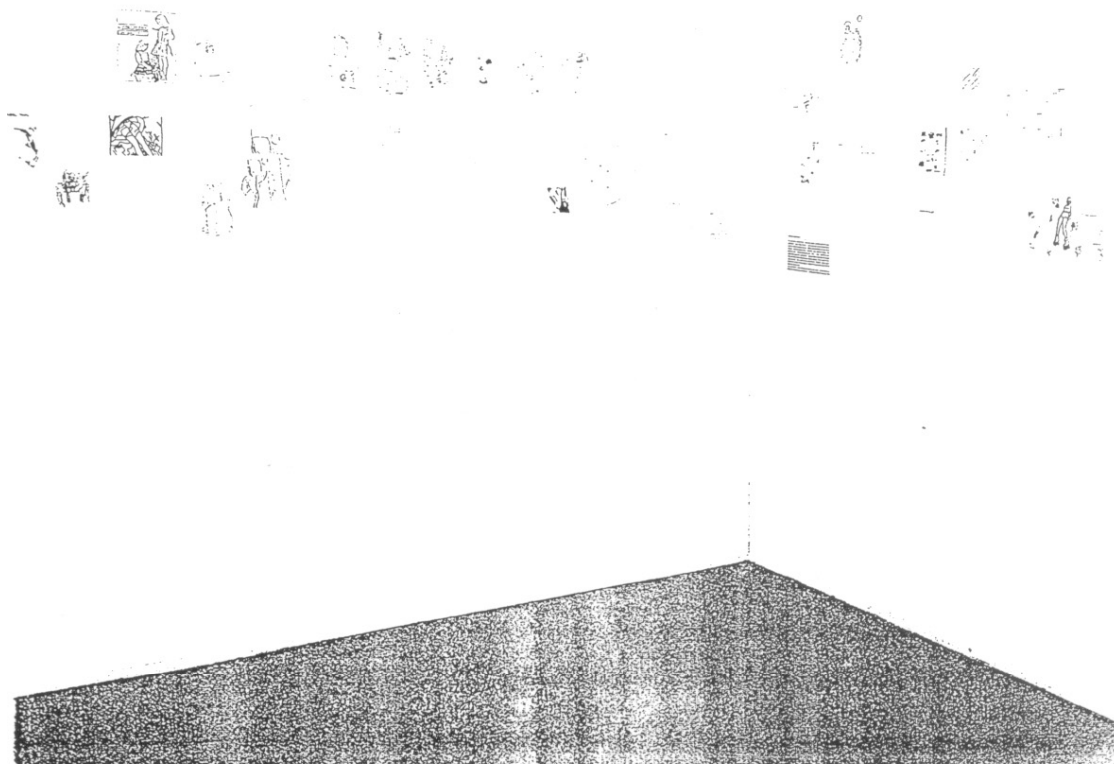
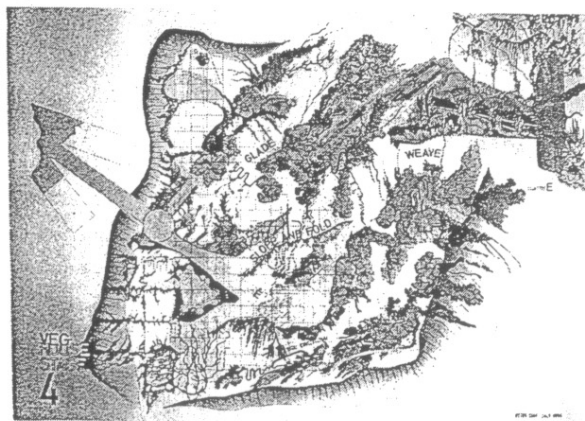


Figura 125.

Figura 126

En la página anterior:
 Pello Irazu. *The Wound (La herida)*. 1998.
 Intervención en John Weber Gallery. N.Y.
 Mikel Euba. *Car, House, Horse. (Coche, casa, caballo.)* 1997. Intervención en
 Consoni. Centro de Prácticas Artísticas
 Contemporáneas. Bilbao.
 En esta página:
 Azucena Vieites. *This time. (Esta vez)*.
 1998. Intervención para *Dibujos
 germinales*. Madrid.
 Peter Cook. *Planta de "veghouse"*



Estos planteamientos alegóricos, en los que no vamos a entrar en detalles(90), territorializan un nuevo conjunto de procedimientos alegóricos pertenecientes al más puro aspecto formal de la obra, tal es el caso que sólo la contextualización de la obra permite su actividad alegórica y cualquier otro contexto en que se introduzca elimina esa carga alegórica. Constatamos así que los procedimientos para constituir imágenes son inherentes a la propia creación de la misma. Es decir que procedimientos materiales y procedimientos conceptuales se han fundido. Como ya veremos el lugar común donde mejor podemos apreciar esto lo encontramos en el gesto; manifestación material del concepto. El concepto moderno, por su parte, *se nos aparecería así no como negación de la fisicidad material de la obra, sino como vocación de afrontar ésta como lugar de convocatoria alegórica, como territorio para el ejercicio de procedimientos enunciativos (...)*(91) El concepto contiene a su vez dos ámbitos polisémicos de carácter vertical uno, densificación de uno sólo de los sentidos, y horizontal otro, entrelazamiento de sentidos que en principio pueden parecer inconexos para los que se crean nuevos mecanismos de relación, el humor, lo obscuro, sinonimias, etc. Estos caracteres polisémicos pueden ser definidos en la modernidad como *forma abierta*. Vocablo que aúna la polisemia formal y la polisemia de contenido. Esta polisemia, antinomia de la transparencia, se convierte así en forma negentrópica ligada a la ocultación.

12.- RELACIÓN ENTRE CUERPO Y ALEGORÍA.

12.1.- Relación cuerpo-alegoría

Como ya hemos ido viendo a lo largo de este capítulo, uno de los pilares principales que la alegoría necesita para plantear su antinomia es el cuerpo o su representación. Ya quedó señalado cómo en el manierismo incluso se suspendía su representación por considerarla redundante, no se entendía la alegoría sin que estuviese ligada a la personificación, no ya sólo como portador de los atributos que determinaban su sentido, sino como manifestación “topológica” de lo representado. Toda representación alegórica se convertía así en representación de un aspecto humano que requería imprescindiblemente del cuerpo para hacerse presente. Los atributos se convertían así en estigmas semánticamente predeterminados dada su unión completa al cuerpo.

No vamos a dedicarnos aquí a desarrollar una historia, por breve que esta fuera, de la idea de cuerpo en occidente. Para ello podemos remitir al interesado al amplísimo estudio sobre el mismo de Laín Entralgo.(92) Tampoco tomaremos partido por la totalidad de los aspectos que más o menos tengan que ver con la relación arte-cuerpo, para ello remitimos al interesado a la antología de textos sobre el cuerpo editada por Taurus y conocida por todos,(93) tan solo desarrollaremos aquí la relación que se establece entre gesto, cuerpo como vehículo de ese gesto y alegoría.

Dado que la evolución de la idea de alegoría ha sido sobradamente presentada como acto desarrollaremos aquí la imagen del cuerpo como vehículo de ese acto. El cuerpo humano se convierte así en generador de señales, entendiendo este término como lo hace Kyserling, huellas, restos o rastros de material sobre una superficie. El cuerpo se convierte así en la primera señal, su no aceptación, o su desconocimiento imposibilita la configuración de nuevas señales. Las señales, los restos dejados por el cuerpo, se convierten de esta manera en extensión de él mismo, de su capacidad y de su posibilidad. Cada gesto, cada movimiento, se cargan de mensajes repletos de contenido, que superan lo meramente corporal. La manifestación del cuerpo se mide en tanto que ajuste con lo que ha sido pensado, convirtiéndose así en conducta, como ya veremos. Esta conducta, codificación convencional de un conjunto de manifestaciones ligadas al cuerpo, aplicadas al dibujo se denomina caligrafía o estilo. Podemos decir por ello que dibujar, mejor dicho, que los modos del dibujo se convierten en conducta o son en sí conductas. No vamos a entrar en distinguir entre acto, hecho y conducta, pero es importante mantener presente la jerarquía que constituyen.

12.1.1.1.- Cuerpo cristiano

Comenzaremos la descripción del cuerpo dentro de los parámetros que nos interesan desde su origen cristiano ligándolo de esa manera al carácter ético que cualquier gesto posee. Es imprescindible esta aproximación al cuerpo cristiano por su valoración ética y la moderna parusía de la reencarnación de la carne que aparece en el siglo XX subsumida como vertiente de un nuevo cristianismo.(94)

La constitución del cuerpo cristiano se compone de tres apartados que a su vez son realmente oposiciones, de tal modo que la definición del cuerpo siempre será por negación y contraste de algo que o le es exterior o que sin serlo no le pertenece:

- 1º.- Horismós o cuerpo en tanto que relación con el exterior, como límite.
- 2º.- Soma o cuerpo (uno) y órganos (múltiples).
- 3º.- Fijé y neuma o alma y espíritu en contraposición a sarz o carne.

En las representaciones tradicionales del cuerpo podemos encontrarlo como totalidad, *Glosarium Salomonis*, o diferencia *Hortus Delicarium*, como centro, *Sta Hildegardis*, como proceso, cuerpo taoista, como origen, *Typus sympathicus* o el dibujado en la catedral de Burgo de Osma. Todas estas referencias lo presentan ligado a algo externo.

Figura 127.- Cristo Microcosmos. *Glosarium Salomonis*.

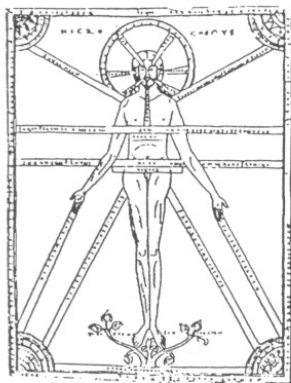


Figura 129.- Ilustración de Sta. Hildegardis.



Figura 128.- División esencial del hombre.
Hortus Delicarium.

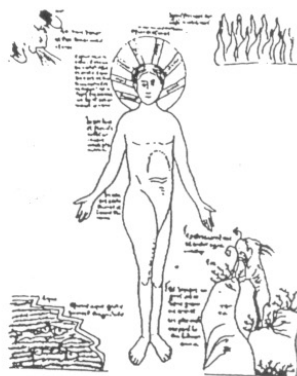


Figura 130.- Cuerpo simbólico.



Figura 131.- Cuerpo alquímico. *Typus Sympathicus*.

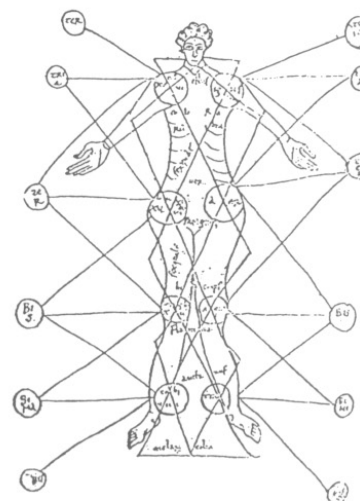
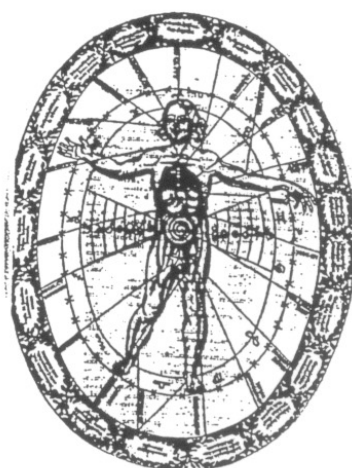


Figura 132.- Cuerpo místico de
la Catedral del Burgo de Osma.

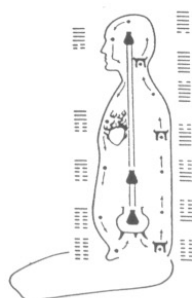


Figura 133.- Cuerpo taoista.

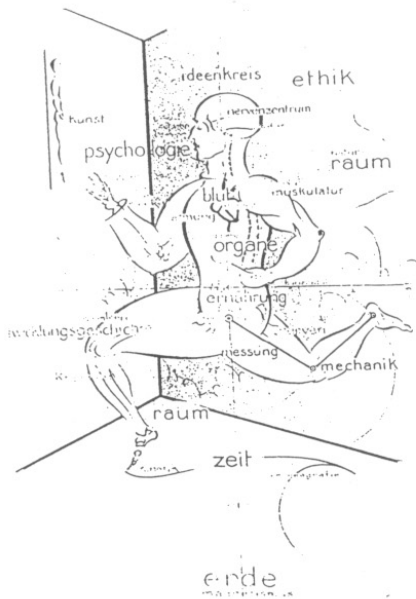


Figura 134.- Oskar Schlemmer. *Hombre dinámico*. 1922.

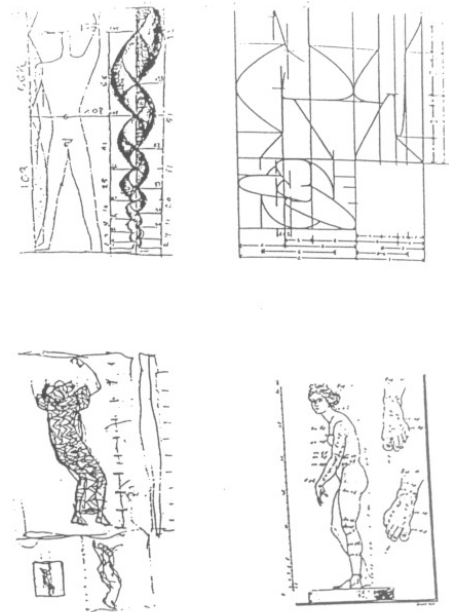


Figura 135.- Estudios de proporciones y sus evoluciones geométricas. A. Pevsner.

Diferentes estudios sobre la relación entre el cuerpo y su movimiento: valoración "matemática" del gesto. No olvidemos que el gesto puede ser uno de los resortes que relacione la totalidad de las artes plásticas, así como otras esferas de manifestaciones artísticas, desde un punto de vista pitagórico.

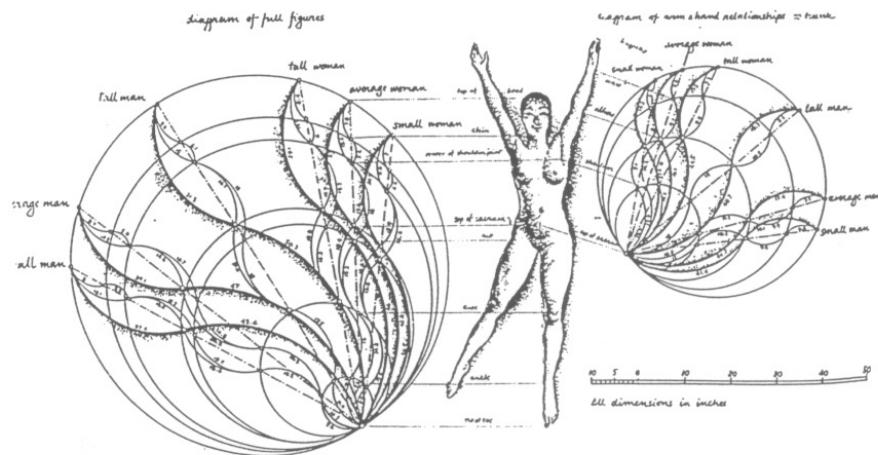


Figura 136.- Oskar Schlemmer. *Evolución dinámica del gesto*.

No entraremos a discernir la complejidad del concepto de carnalidad en el cristianismo elaborado por San Pablo pero dejaremos marcadas las connotaciones al menos a nivel etimológico derivadas de su pertenencia al ámbito veterotestamentario.

La imagen del cuerpo occidental tiene como base el estoicismo y gnosticismo griego, así como su hedonismo helenístico, el concepto veterotestamentario de “personalidad corporativa”, el dogma cristiano de la eucaristía y las especulaciones rabínicas sobre el cuerpo de Adán. Así sarz, homónimo del hebreo basar, denominará siempre el aspecto ético de la carne, su debilidad frente al neuma. En la carnalidad de sarz nos encontramos también el problema de la mortalidad que sigue ligado al ámbito ético pues en la teología paulina la muerte es el castigo del pecado. Este es el principio alienador con respecto del cuerpo y se convierte de esta manera en una entidad: vivir como sarz o vivir como neuma. Este (vivir como-) que pertenece a la misma raíz etimológica nos da una idea del concepto de potencialidad y responsabilidad que conlleva el cuerpo. Su carácter utilitario, de mero instrumento, no pertenece sólo al siglo XX, sino que es inherente a cualquier pensamiento sobre él en cualquier época.⁽⁹⁵⁾ Este aspecto ético introducido en la carnalidad es originario de San Pablo, pues los rabinos no desarrollaron el significado ético de basar. Si entre sarz y soma no existe una gran diferencia en cuanto a que designa la corporeidad como un todo, el primero perecedero y el segundo entregado a Dios, sí existe una gran diferencia para nuestros intereses en cuanto su relación con lo exterior. Mientras que sarz representa al hombre en comunión con la creación, pero a distancia de Dios, soma representa al hombre en su solidaridad con la creación, en cuanto hecha para Dios. Soma será así la versión carnal que se vinculará de manera dogmática a la alegoría tradicional cristiana. La concepción del cuerpo como soma dará lugar al panteísmo. (...) *Es así mismo importante no mal entender la relación entre sarz y soma al examinarla según categorías modernas, y no hebreas, de “materia”. Ninguno de los dos ha de definirse a partir de una sustancia componente. Es cierto que sarz equivale a materia, en el sentido de mera materia, materia y nada más (“el materialismo está muy cerca del vivir katá sarka); pero sin duda tampoco es “materia” como opuesta a “espíritu”. Las funciones físicas más elevadas son igualmente sarz y vivir sólo para las cosas del espíritu también sería vivir kata sarka, exactamente como el puro sensualismo(...)* Soma también es materia en cuanto creada para Dios; pero lo que le constituye en lo que es, no está en su ser físico. Realiza su esencia por estar totalmente sometida al Espíritu, no porque sea material o inmaterial. Su sustancia depende por entero de la naturaleza del medio a través del cual el Espíritu se manifiesta.(...)⁽⁹⁶⁾ Es de esta dignidad del cuerpo cristiano, cuerpo que debe ser digno de resucitar, de donde la alegoría toma su universalidad : *Barridos los dualismos de la tradición helenística, el cristianismo ofrece un principio de respeto al cuerpo, superior a los monismos materialistas o idealismos: un cuerpo resucitado, corporativo y comunitario, cósmico, pues el cuerpo-espíritu, abierto a la totalidad de su dimensión dialogante-constitutiva (amasado en la sociedad), participa de la presencia total (ubicuidad cósmica de Dios y Cristo) y su reconciliación consigo mismo, con la humanidad y con el conjunto cósmico.* ⁽⁹⁷⁾

12.1.1.2.- Cuerpo contemporáneo.

Junto a este cuerpo trascendido e interior aparece otro contemporáneo y exterior denotado por estas tendencias:

A.- Cuidado hedonista: el cuerpo es sólo un instrumento que debe proporcionar placer. Queda desterrada de él cualquier alusión a la muerte o a la enfermedad.

B.- Cuerpo según modelo convencional establecido.

Figura 140.- Bellmer. *Sin título*. 1958.



Figura 137.- Boiffard. *Sin título*. 1930. Figura 138.- Boiffard. *Sin título*. 1930.



Figura 141.- Bellmer. *La poupe*. 1938

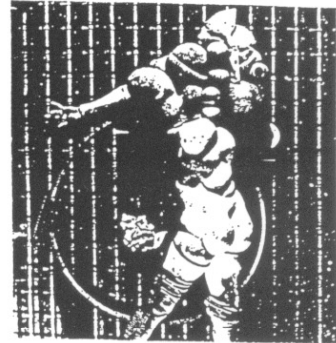
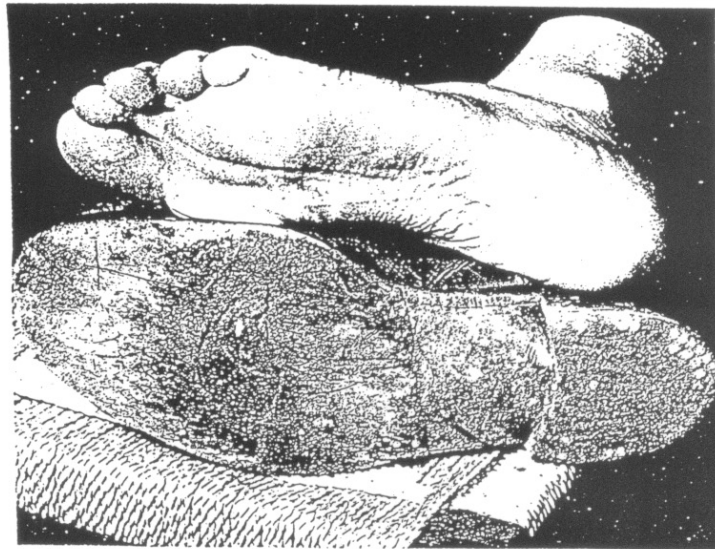


Figura 139.- Boiffard. *Sin título*. 1930.



La modernidad recuperó el cuerpo como carnalidad, el sexo liberado de la reproducción, lo decadente, la carnalidad en sí. Así aparece, p.e, en la obra fotográfica de Bellmer o de Boiffard.

Figura 142.- Imagen de la obra *Zumzum-ka*. De Cesc Gelabert. 1998-9.

Figura 143.- Fotograma de *los Idiotas* de Lars Von Trier.



La corporalidad recuperada se presenta en términos contradictorios y de densificación semántica y formal. Así en la danza de Cesc Gelabert *Zumzum-ka*, aparece el cuerpo trascendido como belleza en términos clásicos o en la película *Los idiotas* de Lars Von Trier donde el cuerpo aparece como animalidad imbecil, como auténtico límite de cualquier posible tipo de existencia.

C.- El cuerpo como instrumento. Mecanismo por el cual podemos obtener una serie de cosas, y que a su vez, como mecanismo, puede ser manipulado.

Esta visión más materialista no deja de reducirse a una imagen, o varias, y no posee la capacidad de condensación de ese anterior cuerpo trascendido. *En este momento, en el lugar preciso en que tú te encuentras, hay una casa que lleva tu nombre. Tú eres su único propietario, pero hace mucho tiempo que has perdido las llaves. Por eso permaneces fuera y no conoces más que su fachada, no vives en ella. Esa casa, albergue de tus recuerdos más olvidados, más rechazados... es tu cuerpo, la casa que tú no habitas.*(98)

En todo caso nuestro desconocimiento del cuerpo nos obliga a situarnos ante él mediante una imagen constituida de la misma forma que cualquier otra y sujeta a los mismo procesos entrópicos y de jerarquía semántica.

12.1.2.- Modelos de relación entre cuerpo y alegoría

La relación entre cuerpo y alegoría viene definida por su etimología relacionada con el movimiento. Así es cuando Aristóteles usa σχεματα, mucho más dinámico que el castellano *esquema*, para nombrar los movimientos mímicos de las personas, especialmente los de los artistas, quedando definitivamente una de sus acepciones, relacionada con μορφε, como “forma dinámica.” Siguiendo con Aristóteles, Ripa toma su división de la naturaleza (99) para constituir un sistema lingüístico capaz de representar mediante definiciones visuales conceptos morales. Como ya vimos este sistema se fundamentaba en la figura humana y todos los posibles accidentes que pudieran caracterizarla: *La categoría de imágenes que ... son tema de este discurso ... se corresponde con la definición ... que se puede expresar adecuadamente por medio de la figura humana. Porque igual que el hombre es siempre un hombre concreto, como una definición es la medida de lo definido, puede la forma accidental que parece externa a él ser la medida accidental de las cualidades que hay que definir...*(100)

La finalidad de los atributos, que tiene relación con todo lo dicho en el capítulo del jeroglífico sobre el hierofante o el artista como demiurgo, pertenece a eso que denominamos conocimiento angélico y su origen estaría en el antiguo conocimiento de que para poder presentar la sabiduría, o el conocimiento en sí, este debe estar mediatizado por imágenes para ser más atractivo y poder entenderse sin excesivas explicaciones. El atributo se convierte así en un ornamento funcional, no a nivel formal, pero sí a nivel conceptual. Ya vimos la relación establecida por Benjamin entre ornamento y alegoría: *La personificación alegórica siempre ha movido a confusión al no estar claro que su cometido no consistía en personificar el mundo de las cosas, sino en dar a las cosas una forma más imponente, caracterizándolas como personas* (por medio de los atributos.)(101) El conjunto de los atributos, entendido como ornamentos o no, pertenece a las caracterizaciones, que es el ámbito que a nosotros nos interesa. Dentro de estas caracterizaciones ocupan lugar destacado aquellos atributos inherentes a la figura humana, color de piel, gesto, conformación, etc. Más adelante veremos como estos atributos reaparecen en el arte del siglo XX de una manera muy similar.

La relación entre alegoría y cuerpo deriva, desde un punto de vista arquetípico, de la relación entre los emblemas, formaciones menores de pequeños conceptos relacionados con la naturaleza y la entidad social del grupo, y el cuerpo mismo, entendido este de una forma abstracta o trascendente o de una forma concreta y subjetiva. Estos emblemas prealegóricos tienen como función la sustitución o señalización del cuerpo, bien por muerte, bien por enfermedad, siempre conllevan una estrecha unión con lo corporal. Hasta tal punto es esta unión que ciertos emblemas, los

totémicos, son dibujados sobre la propia piel. Este tótem, que no es más que una



Figura 144.- Orlande. Agencia EFE.



Figura 145.- David Nebrada. *Esteril*. 1996

Figura 146.- Otto Muehl. 1974.

El cuerpo se convierte en la posmodernidad en la alegoría en sí, no en soporte de ella, sino que los procesos alegóricos se desarrollan en él. El cuerpo se manipula, tanto en su exterioridad, véanse las obras de Hannah Collins, como en la interioridad de sus procesos, David Nebrada, o de sus estructuras, Orlande o Otto Muehl. En todos estos casos se muestra una extrañeza hacia él, un desapego, una necesidad de transformación.

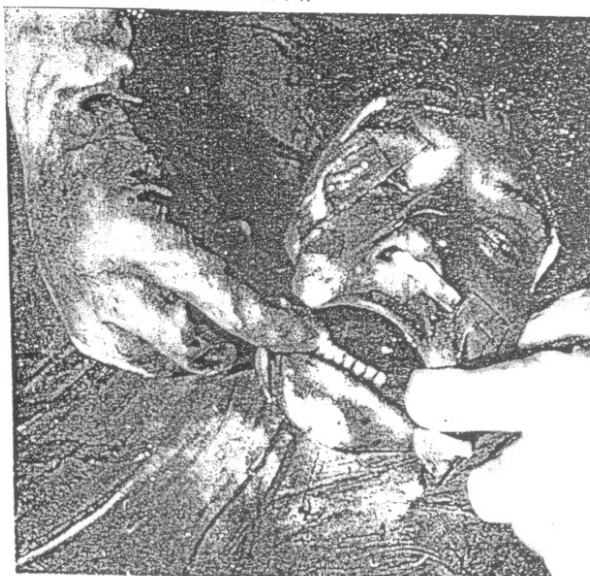


Figura 147.- Hannah Collins. *Sin Título*, 1996.



imagen, es trasladada al cuerpo del individuo de las maneras más eficaces, bien dibujándolo, o bien moldeando el cuerpo hasta que este se parezca lo más posible a él mediante ortodoncias, peinados, deformaciones óseas, de orejas o lengua, amputaciones, tatuajes o escarificaciones. Esto viene a demostrar nuestra idea de cómo mediante la imagen se constituye una realidad distinta o parte de la realidad misma. Cómo mediante la construcción de imágenes el hombre es capaz de sobrevivir. Mediante un mecanismo natural el hombre completa la realidad, sutura esa grieta pascaliana que le persigue desde su nacimiento. Esta sutura, en su origen, no era más que un conjunto de garabatos. Volviendo con Ripa es este quien nos da la definición más ceñida del porqué de la relación intrínseca entre cuerpo y alegoría: *En pocas palabras justifica la elección de la figura humana como bases de sus alegorías : si las cualidades que se pretenden definir son accidentes del ser humano, la representación que debemos elegir es la figura humana, de manera que exista una perfecta adecuación entre definición y concepto definido.*(102) No debemos olvidar que Ripa lo que pretende es constituir un lenguaje o sistema codificado y articulado dentro de unas reglas. De ahí su división de la imagen corporal en “disposición”, expresión de un estado de ánimo mediante la cara, la compostura, la indumentaria, etc. Y la “cualidad” o conjunto de elementos esenciales de algo, como el color de la piel, la proporción o desproporción de la figura, su juventud o su ancianidad, si es gruesa o delgada, etc. Por otra parte la única forma de representación moral se establece por medio de la figura humana, aún cuando en la edad media se tomara el comportamiento de animales e insectos como posible modelo, a partir del renacimiento el concepto de dignidad o decorum en el arte imposibilita otorgar dicha facultad a algo que no sea un ser humano. Sólo a partir del XVIII volverá la alegoría de animales en forma de fábula o ya en el XIX se usarán ciertos aspectos de la organización animal como modelos análogos. Sólo la teosofía de principios de siglo mantendrá cierta actitud medievalistas con respecto de esas alegorías animales.

En la configuración del cuerpo moderno vimos como tenía un lugar destacado el carácter hedonistas del mismo. Es por este motivo que las nuevas alegorías se configuren alrededor del placer de la ebriedad y del sexo: *la cosa más insignificante puede abrir la profundidad de la vida: los colores despliegan una desacostumbrada energía, pinturas mediocres cobran una vida terrible, vulgares papeles pintados adquieren la profundidad de brillantes panoramas, ninfas pintadas abren los ojos a las más profundas miradas, ilustres personajes de la antigüedad dan paso solemnemente a las actitudes más familiares.* (103) Con respecto de lo sexual Sade y Sacher-Maschoc serán los encargados de ampliar el lenguaje mediante la semantización de este territorio. La alegoría hedonista de la modernidad provoca la primera desjerarquización de las imágenes de la realidad, la siguiente se producirá en las vanguardias menos formalistas, y la trascendencia intramundana de la percepción estética provocada por ciertos estados anormales del cuerpo, la enfermedad, la ebriedad, el sometimiento, el abandono, etc. Estos estados anormales imposibilitan la concepción universal del símbolo pero agudizan las percepciones de las posibles relaciones entre los pequeños detalles. Punto que nos devuelve a la lectura baudelaireana de Benjamin: *Pues cierto es que, sin una aprehensión al menos intuitiva de la vida del detalle a través de la estructura, todo impulso hacia lo bello se queda en una mera ensoñación. La estructura y el detalle están en última instancia siempre cargados de historia.* (104) Siguiendo con el detalle, el fragmento se convierte en forma de intuición, en llave que permite entender una forma completa pero no-cerrada. Por tanto la mayor manifestación alegórica sería la ruina o la cita de autoridad antigua. Benjamin nos ofrece una retahíla de ejemplos alegóricos tomados del dramaturgo barroco Hallmann en los cuales podemos constatar

la inprescindibilidad tanto de la cita al cuerpo como de la cita histórica. (105) Pero el aspecto más importante de la relación establecida por Benjamin entre cuerpo y alegoría viene dada por la definición de esta mediante el cadáver. Sabido es el gusto alegórico por el dolor, el martirio, las escenas en que el cuerpo no es manifestado mas que de una forma escatológica y esta a su vez es manifestación puramente cristiana, derivada en buena parte del conceptismo español, así dice Benjamin: *la alegorización de la physis no puede llevarse a cabo con la suficiente energía más que gracias al cadáver.* (106). Esta cita, eminentemente cristiana, unida al detalle, nos devuelve una semantización del cuerpo fragmentada, que si bien en el barroco era vertical; miembros, estigmas, proyecciones de la propia sombra y elaboraciones fantásticas con relación también a la muerte; en la modernidad se extenderá hacia lo horizontal, sobrevaloración de la piel, de lo banal, de lo escatológico externo. Esta relación heredada del cristianismo se manifiesta como vimos anteriormente en el concepto de Sarz unido a su valor moral, al pecado. El pecado, como forma de acto, unido al concepto de muerte se inmiscuye en la conformación de imágenes alegóricas como destinatario último del proceso. El camino soteriológico, que ya explicamos, va unido a la imagen como conformación ética. Las relaciones entre ética y estética, la responsabilidad por ley, viene planteada por la utilidad de la imagen. La obligación ética o moral de la elaboración de imágenes reside en la capacidad de estas para suturar, para ayudar a vivir. Utilidad que se pone de manifiesto en la densidad de su interpretación. Esta obligación ética es igual para toda la iconosfera, independientemente de la jerarquía convencional establecida. (107)

12.1.2.1.- Modos de relación entre cuerpo, dibujo y alegoría

No podemos, lógicamente, entrar en una definición directa del dibujo dada su complejidad. Tampoco hacer una historia de su concepción o evolución, desde aquí sólo lo denominaremos como manera de conformación de imágenes y territorializaremos ciertos aspectos que nos son imprescindibles para continuar de una forma comprensible. Nuestro planteamiento acerca de la alegoría partía de la idea de defender una imagen de sentido perteneciente al ámbito de la creación más ligado al cuerpo, a lo humano, alejarnos de los procesos tecnológicos. Para este fin la única posibilidad semántica correcta de constituir imágenes de sentido viene dada por medio de la alegoría. Más concretamente por medio del gesto. Creemos que ya a quedado clara la indesligable relación entre alegoría, cuerpo, gesto e imagen. De esta manera podemos afirmar que en tanto la concepción gráfica de la imagen, así como su realización, se lleve a cabo mediante el cuerpo, el dibujo será entendido como una conducta, lo que más adelante explicaremos como partitura, y por lo tanto será siempre alegórico. Hasta el siglo XX la realización del dibujo se efectuaba siempre con la mano, y la corporeidad era expresada como algo externo, como un reflejo, o como hemos visto en Baudelaire como un fragmento. El gesto en el dibujo vendrá siempre mediatizado por varios factores, el material, el soporte y el cuerpo, en este caso la mano. Abrimos un paréntesis a este respecto, aunque a lo largo del siglo XX las posibilidades de realización corporal del dibujo se han ampliado enormemente, siendo parte importante de la concepción del dibujo la parte del cuerpo con la que se dibujaba, pasando a formar parte del repertorio desde prótesis específicas para dibujar (Rebeca Horn) a partes no habituales como la vagina (Shigeo Kubota), la cabeza, (Janine Antoni), prótesis fállicas como la de Paul McCarthy o el mismo uso de los pies (Kazuo Shiraga), todo esto claro está después del uso del cuerpo completo realizado por Klein, se ha vuelto a lo largo de estos últimos veinte años a la concretización de la grafía mediante la mano, en algún caso sustituida por la máquina. Precisamente en ese proceso de desjerarquización de los tipos de

imágenes que antes hemos mencionado. La mano se constituye por lo tanto en el

Relaciones entre gesto, cuerpo y
dibujo como alegoría en sí.
Rosemary Trockel.

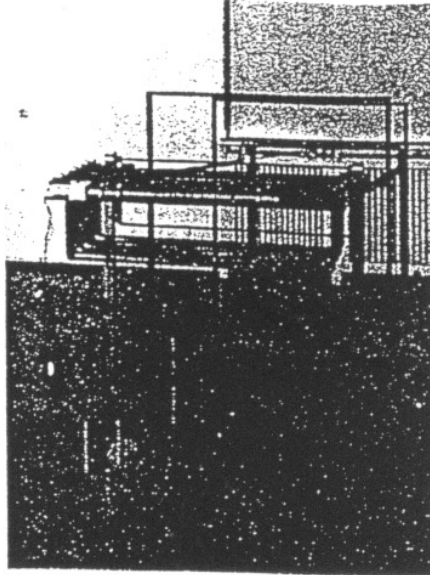


Figura 148.- Rosamarie Trockel. *Painting machine*. 1990.

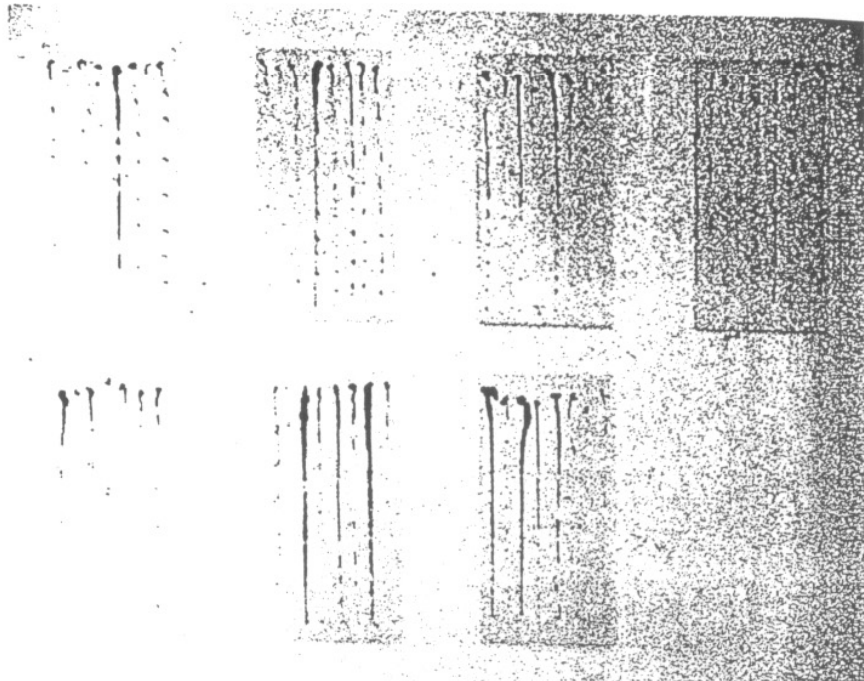


Figura 149.- Rosamarie Trockel. Dibujos realizados con la Painting Machine. 1990-1.

En la página siguiente:

Jacson Pollock. 1950
Kazuo Shiraga. 1955
Günter Brus. 1965
Rebeca Horn. 1972
Paul McCarthy. 1974 y 1995
Shigeko Kubota. 1965
Janine Antoni. 1993



Figura 150. - Nahum. Jackson Pollock pintando.



Figura 151. - Kazuo Shiraga. 1955.



Figura 154. - Günter Brus. 1965.



Figura 152. - Rebeca Horn. 1972



Figura 155. - Paul McCarthy. 1966.

Figura 153. - Shigeto Kubota. Vagina brush. 1965.

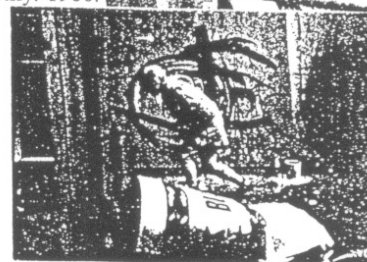


Figura 156. - Paul McCarthy. 1972.

Figura 157. - Janine Antoni. 1993.



Algunas representaciones del cuerpo en el dibujo contemporáneo.

Figura 158.- Salvador Dalí. *Máquina autoerótica femenina*. 1034.

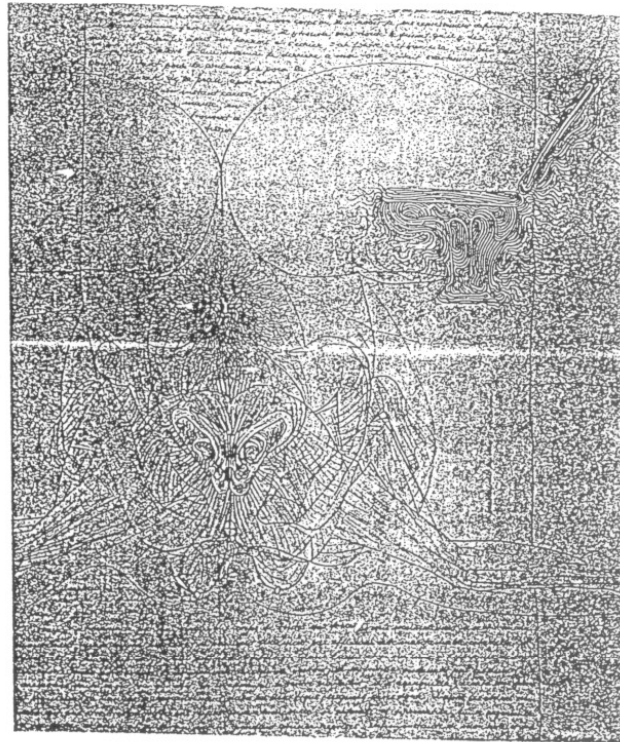


Figura 159.- Bellmer. *Sin título*. S/f.

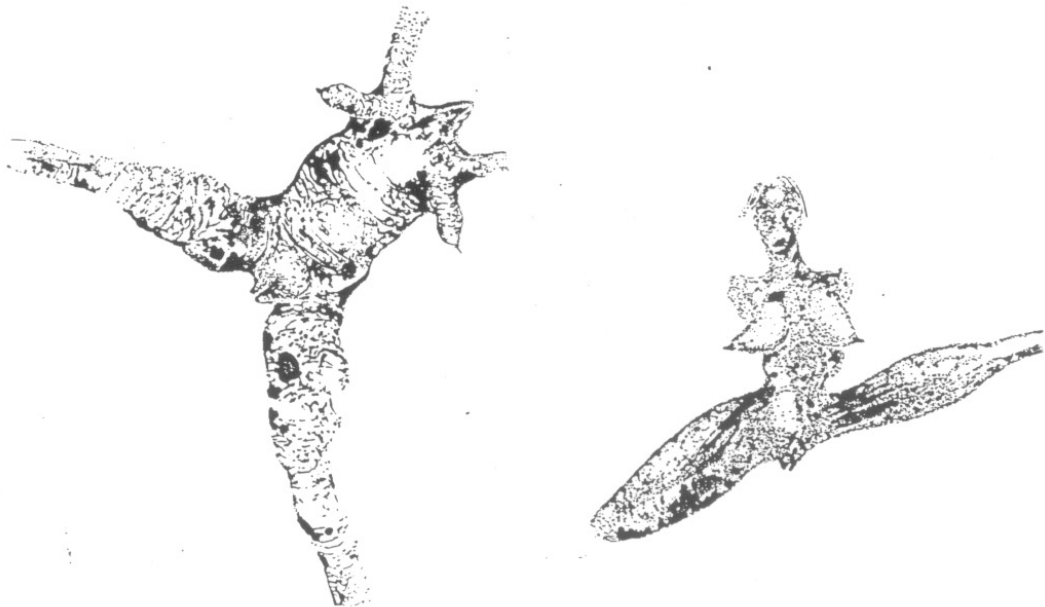


Figura 160.- Joseph Beuys. *Sin título. Anteriormente ratas moteadas*. 1958. Guggenheim. N.Y.

Algunas representaciones del cuerpo en el dibujo contemporáneo.

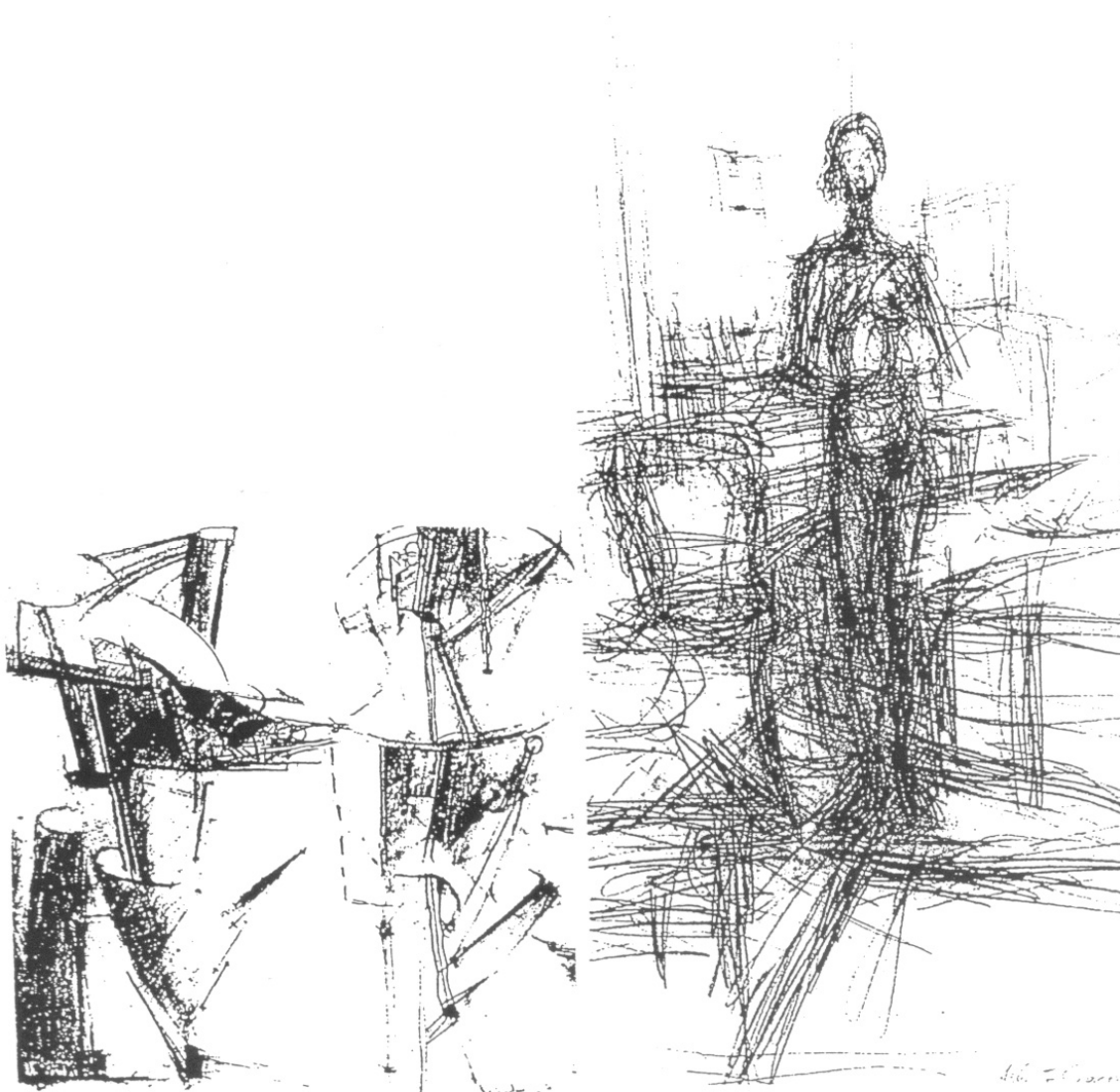


Figura 161.- Marcel Duchamp. *Sin título*. s/f.

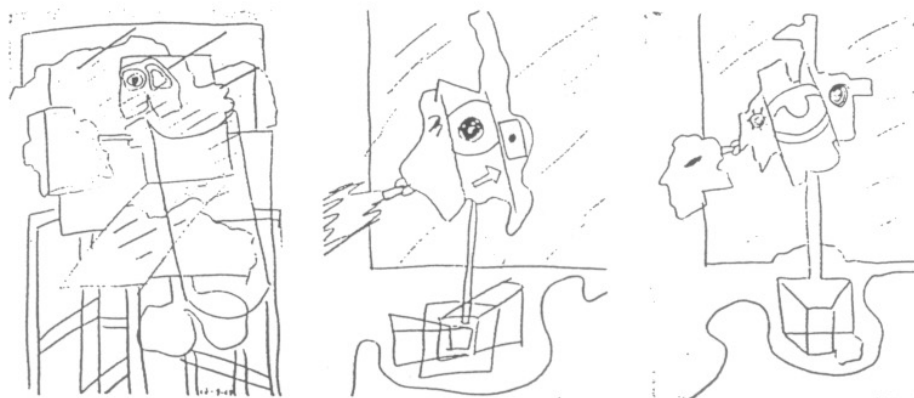
Figura 162.- Giacometti. *Figura de pie en el estudio*. 1958.

Algunas representaciones del cuerpo en el dibujo contemporáneo.



Figura 163.- Susana Solano. *Sin título*. 1989.

Figura 164.- Luis Gordillo. *Sin título*. 1969-70.



vehículo tradicional para la realización del dibujo. No haremos aquí una historiografía del sentido de la mano, (108) pero sí apuntaremos su importancia en la historia del arte : *Yo no separo la mano ni del cuerpo ni del espíritu. Pero entre el cuerpo y la mano las relaciones no son tan fáciles como las que existen entre un jefe obedecido y un dócil servidor. El espíritu hace la mano y la mano hace el espíritu. El gesto que no crea, el gesto sin consecuencias, provoca y define el estado de conciencia. El gesto que crea ejerce una acción continua sobre la vida interior. La mano arranca al tacto de su pasividad receptiva, la organiza para la experiencia y la acción.(...) Crea un universo inédito y deja por todas partes la huella de su peso. (...) Educadora del hombre , la mano le multiplica en el espacio y en el tiempo.(109)*

12.2.- Sobre el gesto

12.2.1.- Relación entre cuerpo, gesto y dibujo.

El gesto, en relación con el dibujo, se configura como forma de constatación del cuerpo, de la individualidad. La mano y el gesto son así vehículos tanto de la manifestación de un cuerpo como del espíritu que este ocupa y se enfrenta siempre a la reducción que la convencionalidad ejerce sobre el individuo. El dibujo contemporáneo, como ya veremos, no es ya la herramienta común para todas las artes. La mayor parte de las imágenes pertenecientes a la iconosfera carecen de la preparación que antes suponía la necesidad de dibujar, así mismo la facilidad de las nuevas tecnologías para el desarrollo rápido de imágenes o su multiplicación eliminan en gran medida el esbozo o boceto. El dibujo es hoy más que nunca práctica autónoma y diferenciada del resto de las formas de creación de imagen, con medios, lenguaje y hermenéutica propia. Nuestra visión del dibujo, que quedó apuntada en la relación establecida entre las academias nocturnas de poesía y de pintura en el barroco español, es alegórica en tanto manifestación indirecta, por medio del gesto, de una individualidad estructurada. Esta manifestación de la individualidad por medio del gesto, no tiene tanto que ver con posibles principios informalistas, como con otros de carácter ético. En qué medida puede tener valor ético la realización de un dibujo. Como ya hemos visto cualquier imagen perteneciente a la iconosfera es susceptible de interpretación. La desjerarquización reinante en la iconosfera obliga a la imagen creada a la fabricación de sistemas propios para evitar su desgaste y su mayor permanencia posible dentro de la misma. Toda la iconosfera va dirigida básicamente a los sentidos, más concretamente a la saturación de los mismos y es tomado como medio muy efectivo para ello el movimiento. Cualquier imagen estática o sin texto se convierte así en imagen “silenciosa”. Si a su vez esa imagen no ha sido generada por un mecanismo artificial ni pertenece al conjunto de imágenes frías buena parte de su valor semántico reside en el gesto. El gesto se convierte así en firma, pero no en ese tipo de firma que pone de manifiesto la individualidad del autor, sino en esa firma legal que constata un posicionamiento. El gesto se convierte en firma que constata el conocimiento ético de la elaboración de una imagen de sentido perteneciente a la iconosfera. Como ya se dijo anteriormente la creación de cualquier imagen de sentido no tiene ninguna utilidad más allá de aquellas creadas como valor de cambio, pertenezcan al ámbito que sea. La utilidad de una imagen viene dada por su validación para la señalización de un aspecto concreto de la sociedad en la que ha sido creada. El término de utilidad, para que nos entendamos, es el mismo para la imagen de Dios, pelo largo, barba, etc, que para la señal de tóxico de los botes de aguarrás. Cualquier imagen de sentido tiene una utilidad sea su status el que fuera. Este carácter ético, inherente a cualquier imagen, proviene de la relación establecida por las vanguardias no formalistas entre el arte y la vida. El gesto se convierte de esta manera en constatación de una entidad ética que deja constancia de

Uno de los lugares en que mejor podemos encontrar la relación entre cuerpo (representación), gesto y dibujo es en la obra última de Ignacio Tovar. Sus últimos dibujos, relacionados con la imagen flotante de Ofelia ahogada, más concretamente su cabello suspendido en el agua, nos muestran de una forma inmejorable el tipo de relaciones que nosotros planteamos aquí.

Figura 165

Ignacio Tovar.

Sin título, pigmento y látex sobre lienzo. 1999

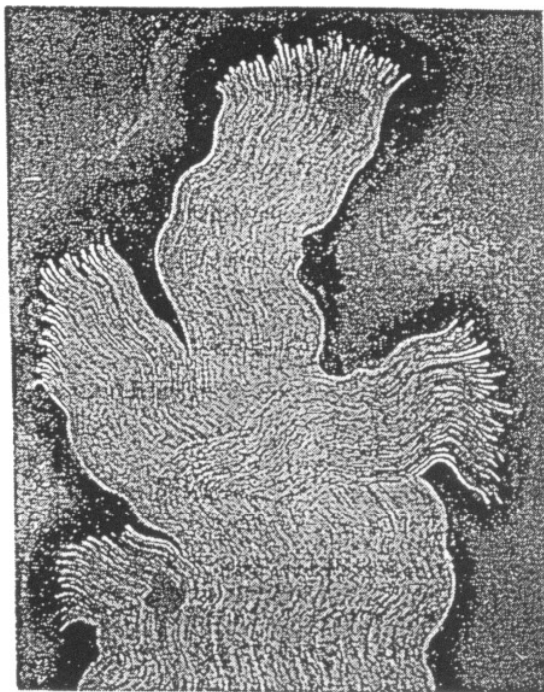


Figura 166

Sin título, carbón y sanguina sobre papel. 1998

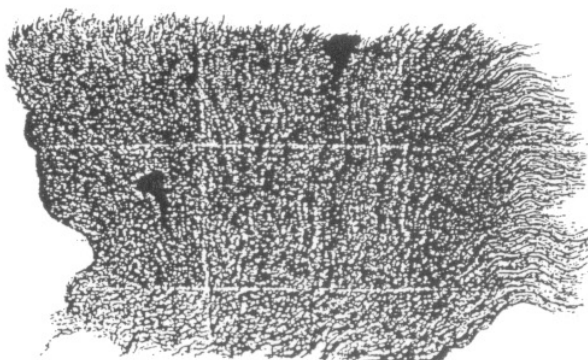




Figura 167.- Arnault Reiner. *Autoretratos*. 1985.



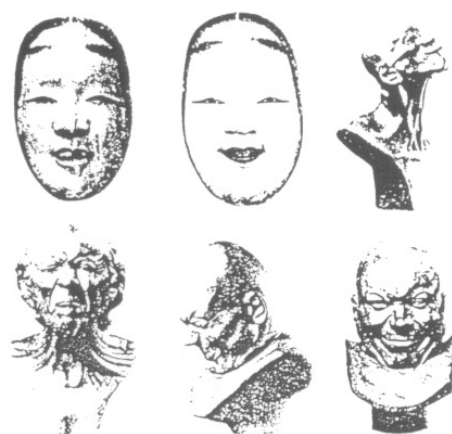
El gesto en sí como representación. Arnault Reiner, Lequeu y Messerschmidt.



Figura 168.- Figsonomías. Lequeu.



Figura 169.- Figsonomías. Messerschmidt.



su

individualidad, en todos los sentidos, mediante unos garabatos sobre un papel siendo este conocedor de que estos garabatos serán interpretados y por lo tanto semantizados con relación a otras imágenes pertenecientes a la iconosfera. Cuando hablamos de desjerarquización dentro de la iconosfera nos referimos a la igualdad semántico-ética de cualquiera de las imágenes que la componen. Es decir, una imagen no está mejor construida por que esté realizada al óleo o codificada en DVD, ni se articula mejor por estar referida a controversias intelectuales contemporáneas o por pertenecer a la más rancia tradición. Es evidente que la presencia ética de un dibujo es molesta, pero más aún lo es el hecho de su manualidad. La manualidad del dibujo incomoda en la misma manera en que incomoda la corporeidad. Es más, esta manualidad, esta falta de virtuosismo e inmediatez en la ejecución, incomoda en la misma medida en que lo hace la enfermedad o la fiebre. Nos pone ante los límites de nuestro cuerpo, de nuestro gesto, tal cual es, sin falsas herramientas que mediaten la consecución de una imagen final. Es este otro de los aspectos que molestan en el dibujo, la falta de terminación. Esta falta de acabamiento del dibujo, este no estar rematado, posibilita la concentración en los detalles todos ellos inherentes al gesto. Ya hemos explicado antes qué relación existe entre el detalle, la “ruina” y la alegoría. El dibujo se convierte de esta manera, y por este conjunto de razones brevemente expuestas, en el vehículo que recorre la iconosfera resemantizando un conjunto de actitudes que se convierten en conductas. Lo hemos apuntado ya, pero lo recordaremos, la complejidad de la realidad actual hace que esta en su conjunto sea codificada mediante imágenes. Este conjunto de imágenes producido por la interpretación de la realidad es a su vez reinterpretado dentro del nuevo contexto generando un estrato diferenciado de la realidad. Toda imagen inscrita dentro de la iconosfera es susceptible de ser sometida a un conjunto de variables, dependiendo de su construcción negentópica, desde su uso como valor de cambio al de “arquetipo ontológico”. Dentro de este estrato de la realidad, la iconosfera, el gesto ligado al dibujo manifiesta la humanidad, lo humano frente a lo tecnológico. O más concretamente, denuncia la instrumentalización de lo humano en beneficio de una convencionalidad perfectamente dirigida. Es esta la finalidad contemporánea del dibujo frente a la tecnificación del nuevo imaginario colectivo. Este posicionamiento que se convierte en conducta una vez que entendemos el dibujo como partitura, ya desarrollaremos este aspecto, viene dado por el grafismo, por el gesto. Más concretamente por la relación inherente entre cuerpo-gesto-grafía, relación que sólo puede ser presentada mediante la alegoría. *Cuando las que fueron prácticas o formas de hacer propias del arte clásico pasaron a ser sustituidas en la modernidad por modelos de comportamiento, el grafismo se desplazó a un terreno intencional que opera por encima de lo propiamente gráfico, aunque se siga valiendo de ello. (...) El legado del arte de nuestro siglo, pues, nos convierte en espectadores que participan de un inevitable distanciamiento a la hora de apreciar el dibujo, el cual, a lo sumo, nos da ahora las pautas de una delimitación del terreno, actuando como radiografía mínima de la imagen.*(110) Esta intelectualización del grafismo, del gesto, no lo condiciona sino que lo tematiza. Ya Rauschenberg en 1962 demostró el provabilismo que relativizaba todas las teorías informalistas alrededor del gesto como único medio posible de la manifestación directa de una individualidad en un momento determinado mediante la realización del Factum I y el Factum II. Dos cuadros del más puro estilo informalista copia idéntica uno del otro, motivo por el cual el gesto único deificado como símbolo de la personalidad quedaba así codificado dentro de una posible escritura inconsciente y sistematizada. Es decir el gesto no es único sino repetitivo, es por esto que es una firma, y así pierde su valor como unidad absoluta en beneficio de una interacción con otros posibles códigos. La

tematización del grafismo hace posible su codificación y articulación con otros aspectos

Muestra del collage fotográfico y del collage de retales.

Figura 170

Eva Bonilla Mercado.

Espacios imaginarios: la ruina como movimiento natural de la materia. Infografía y fotografía sobre papel caballo. 1998.

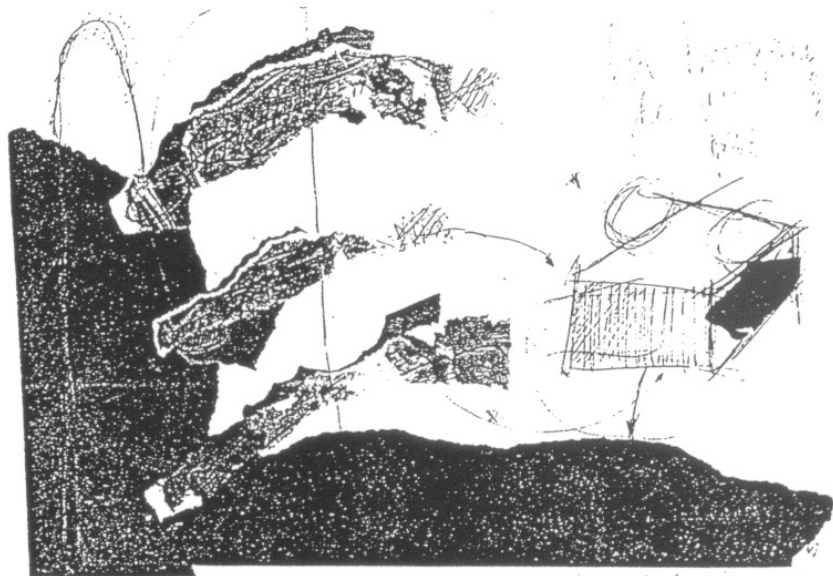
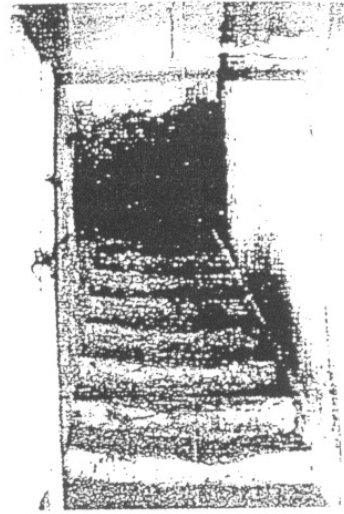


Figura 171

Montoya Sanz.

Lata de sardinas. Mixta sobre papel. 1997.

de la realización de imágenes de sentido posibilitando su lectura más allá de lo “inaprehensible” del mismo. La tematización de la gestualidad tiene como finalidad hacer legible, más allá del reduccionismo individualista, cualquier posible manifestación gráfica. Las manifestaciones gráficas, como ya vimos al tratar ampliamente las escuelas barrocas de dibujo en España, se divide en técnicas húmedas o de pincel y en técnicas secas. Dejamos fuera del dibujo las técnicas derivadas del collage en su totalidad. Tengamos ahora en cuenta que la última redefinición del collage proviene de dos ámbitos absolutamente contrapuestos: por un lado la verosimilitud del collage fotográfico realizado mediante el ordenador, veanse las obras de Bonilla Mercado, y por otro lado el del collage gestual o “de remiendos”, vease la serie realizada por Montoya Sanz.

En ambos casos el dibujo se realiza por medio de un añadido de material. El gesto material de dibujar será eso, la huella de la acción de la mano depositando material sobre el soporte. La forma de repartir el material sobre el soporte configura el dibujo quedando el gesto como acto ético dentro del campo de lo alegórico.

Ese campo alegórico, intelectualizado, es en realidad el lugar donde se produce la renovación y la expansión de los códigos del dibujo contemporáneo: la renovación de códigos anteriores y la ampliación de esos códigos renovados, no hacia nuevas formas, sino hacia su resemantización. Esta resemantización de la que hablamos en tanto que formas antiguas son hasta tal punto convencionalizadas que sin ser abolidas de ninguna codificación quedan huecas. En este quedarse huecas no mueren ni desaparecen, sino que por el contrario quedan preparadas para una nueva lectura que las vuelva a llenar. Tal es el caso a lo largo del siglo XX de un pintor como Murillo, denostado a finales del XIX por ser motivo de ilustración en las cajas de galletas y rehabilitado por sus calidades atmosféricas a lo largo de la segunda mitad del siglo. Tal es el caso del Greco o del mismo Mondrian, o más concretamente de un cuadro como *La Loba* de Jackson Pollock. Pintado con una brutalidad primitiva y provocadora tras unos pocos años pasa a pertenecer a lo convencional siendo reproducido de una forma masiva y viniendo a ocupar estas láminas los salones de la sociedad progresista americana de los años cincuenta. *La loba* de Pollock sería sustituida en los ochenta por *los Girasoles* de Van Gogh, o en España por un *Guernica* años setenta.

Como ya ha podido quedar claro el gesto en el dibujo no se centra en la presentación de contenidos explícitos tanto como en la exploración de mecanismos de comportamiento. (111) Estos mecanismos de comportamiento son los mismos para todas las formulaciones de imágenes e incluso para su interrelación, componiendo así lo que hemos venido a denominar partitura. (112) Tomamos este término prestado de José A. Sánchez y su obra sobre la evolución del teatro vanguardista a lo largo del siglo. (113) La definición que él da de partitura se basa en la interrelación de todas las artes en el mejor sentido wagneriano. La partitura se convierte en el conjunto de notas que preparan esta interrelación. En la partitura, que no es sólo un papel, reside la totalidad de la obra; bocetos de decorados, correcciones de texto, música, iluminación, et: *En el ensayo “Sobre la composición escénica”, publicado en el Jinete azul en 1912, Kandinsky presenta La sonoridad amarilla como una composición a partir de tres elementos, “que sirven como medios exteriores de valor interior”. “Esos tres elementos son: el tono musical y su movimiento, el sonido corporal-espiritual y su movimiento expresado por hombres y objetos, el tono cromático y su movimiento(...) Respecto al último elemento, insiste Kandinsky, en su independencia, en su carácter no ilustrativo y en su función significativa al mismo nivel que los otros.(...) Cada uno de los tres elementos debía funcionar autónomamente, siguiendo incluso caminos divergentes (del*

El gesto y el dibujo como posicionamiento ético u ontológico (vital.)

Figura 172.- Artaud. *Les ilusion de lame*. 1946.

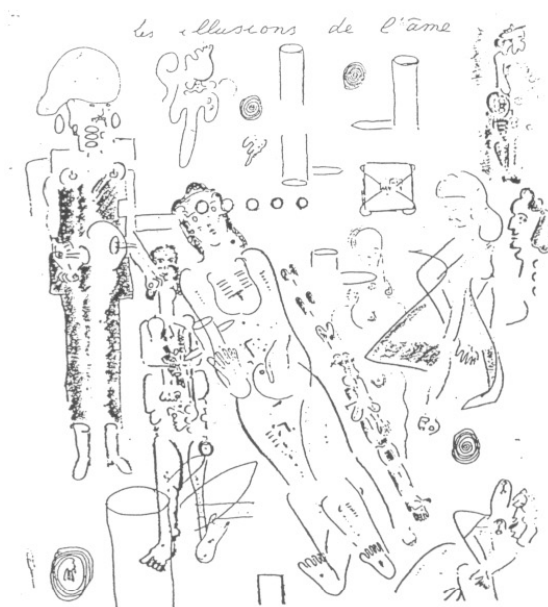


Figura 174.- Barnett Newman. *Sin título*. 1946.

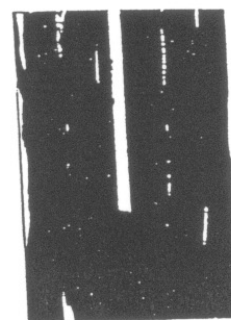
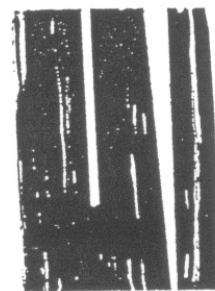
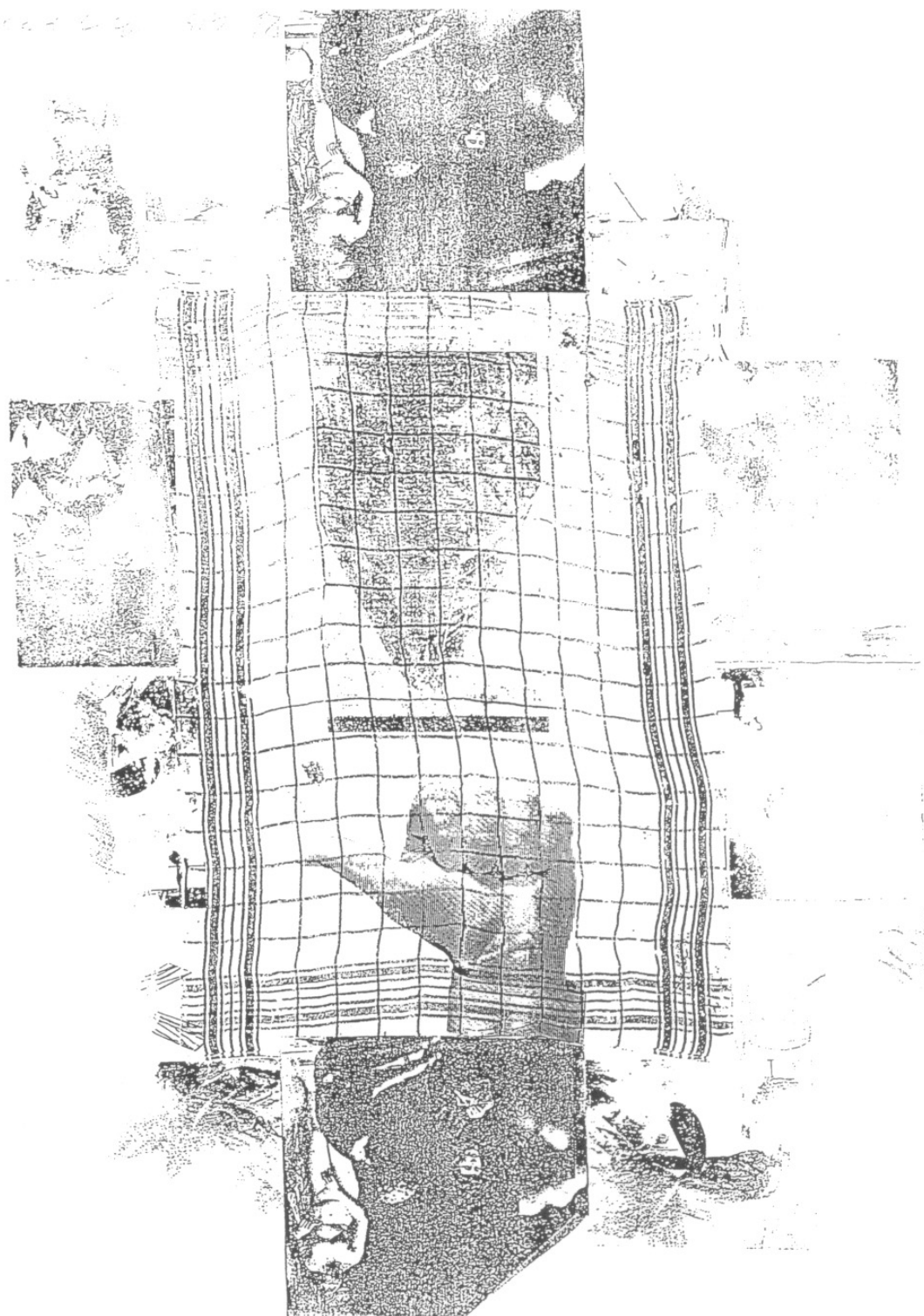


Figura 173.- Artaud. *Retrato de Arthur Adamov*. 1947.

Posicionamiento ético primario de la constitución de imágenes.
Figura 175.- Robert Rauschenberg, *Catre*, 1980.



El gesto es siempre representación de una corporalidad, sea esta del carácter que sea. Así lo podemos ver en estos dibujos de monos. El gesto funcionará así como un espejo que muestra cierto tipo de límites corporales y conceptuales. A su vez estos dibujos nos muestran la capacidad de cualquier rasguño para provocar una interpretación.

Figura 176.- Pinturas del chimpance Zippy de N.Y.

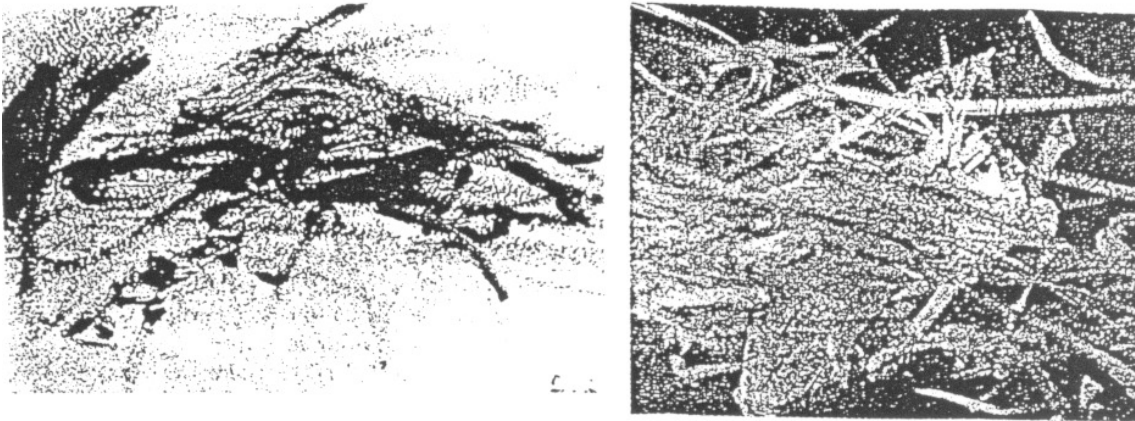
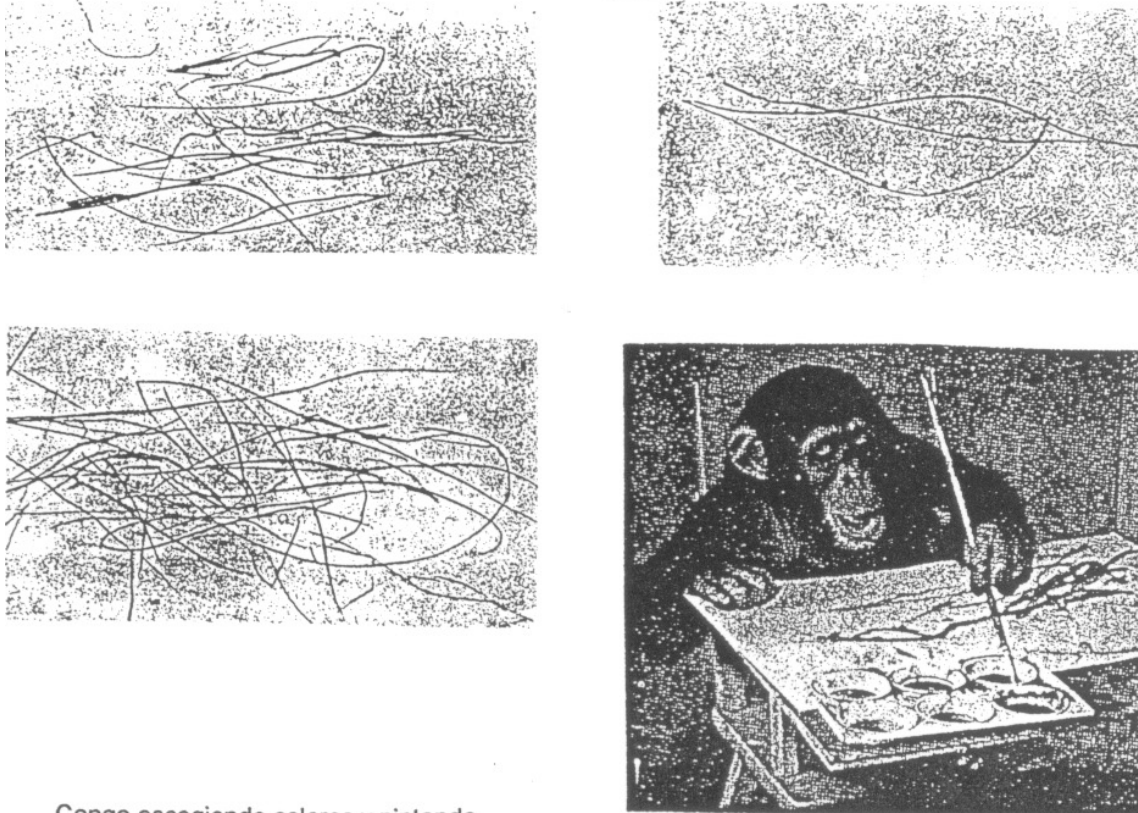


Figura 177.- Dibujos del Capuchino claro de Moscú.



Congo escogiendo colores y pintando.

Gesto estético configurador de la obra por sí mismo. Resemantización por medio de lo literario, Zush, de lo "literario estético", Luis Gordillo o de lo filosófico, Marden, Dubuffet o Michaux.

Figura 178.- Zush. *Crashili*. 1991.

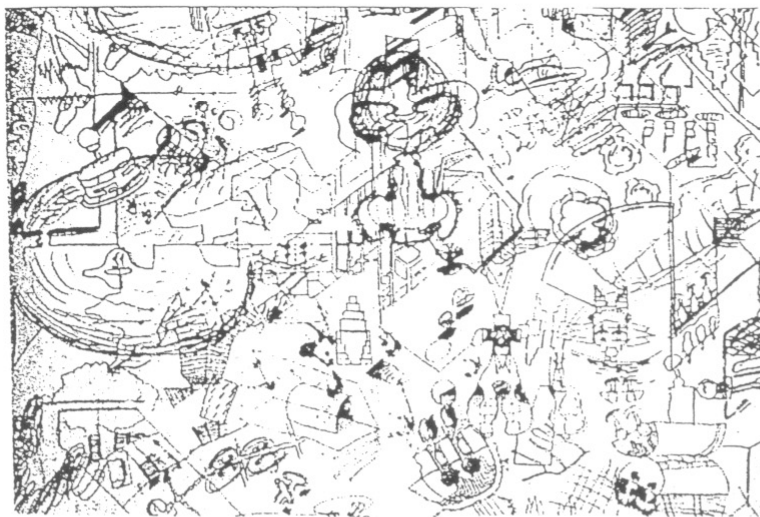


Figura 179.- Luis Gordillo. *Sin título*. 1980.

Figura 180.- Bruce Marden.

Sin título.

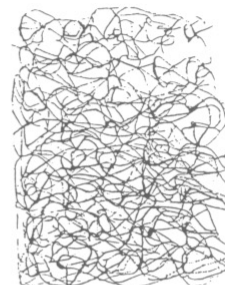


Figura 181.- Dubuffet. *Sin título*.



Figura 182.- Michaux. *Sin título*.



Gesto estético configurador de la obra. "Huella estética." Cualquier huella es susceptible de interpretación. Ashley Gorky, Henri Michaux y Toni Cragg.

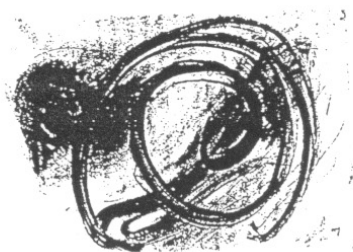
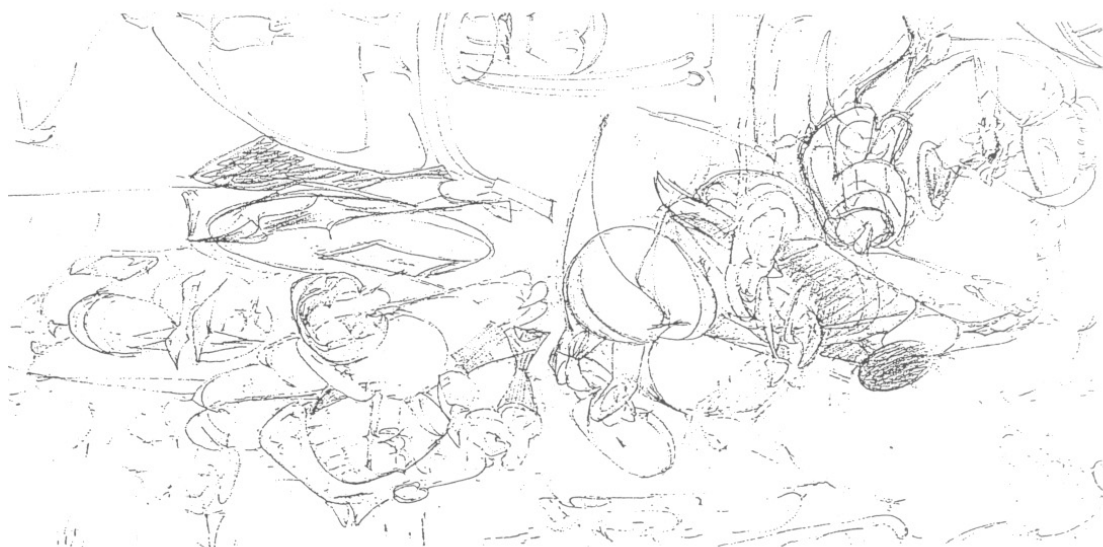
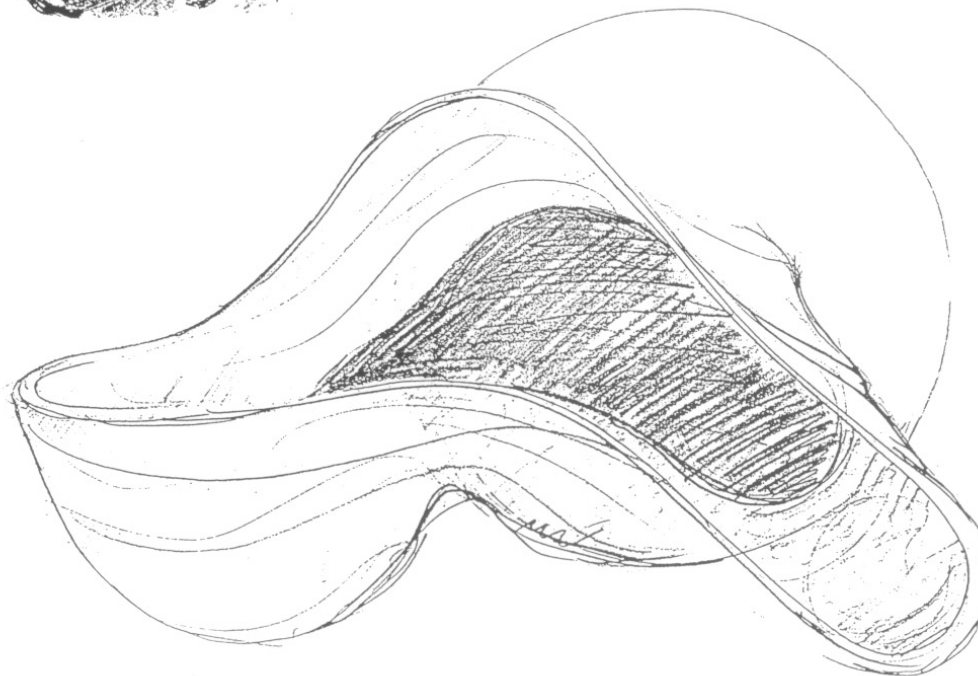


Figura 183.- Ashley Gorky. *Sin título*. 1946.
Figura 184.- Henry Michaux. *Sin título*.
Figura 185.- Toni Cragg. *Sin título*. 1993.



mismo modo que la gráfica y la plástica pueden seguir su propia dirección en la obra pictórica), siempre que estén subordinadas a la misma meta interior.(114) El sentido que nosotros otorgamos a la partitura es lógicamente alegórico, no metafórico, es decir el dibujo no es como una partitura. El dibujante contemporáneo construye la imagen con el mismo sentido que Kandinsky construía una obra. Sólo que la derivación de la obra se vuelve concentración subjetiva en la realización de la imagen. Reiteramos el que de ahí venga que el gesto se convierte en firma legal. El gesto, la huella, sobre el soporte se convierte en una conducta, que aunque les pese a ciertos ideólogos estéticos, está sometida a toda una serie de condicionantes, y su lectura pública, entonces si es como una partitura, por lo público y por el principio de interpretación, aprueba esa conducta o la rechaza. No es una aprobación de valores estéticos, sino de valores éticos, de valores funcionales, sean estos los que fueran. De ahí la aprobación contemporánea de las obras de deficientes, tarados o marginales, incluso su territorialización y asimilación como nuevos códigos que insuflan nuevo aire a viejas formas completamente desgastadas. Véase sino la pintura americana de los años ochenta, o ese afán tecnológico por codificar el cuerpo humano. No olvidemos, de todas formas, que la interacción de las artes es muy antigua y proviene del misterio, del jeroglífico. La codificación pitagórica en valores intercambiables ofrece, y de ahí toma Platón parte de su trascendencia, la reelaboración constante de la realidad. Toda esa interacción contemporánea carece en buena medida de códigos por lo que en realidad no es más que construcción de productos híbridos que van buscando un lugar dentro de la iconosfera, pero que al no estar codificados en imagen pululan por otros ámbitos intelectuales. Los híbridos, pertenecientes en su gran mayoría a derivaciones tecnológicas, son manifestaciones culturales de los países económicamente poderosos. La tecnología no iguala las posibilidades de creación sino las de consumo, las de desgaste entrópico. El hecho de dibujar, de manifestar la manualidad, es hoy un posicionamiento ético y político. En tanto la obra no sea tomada tan sólo como valor de cambio. Uno de los principios entrópicos más contundentes es la cosificación del objeto artístico o de su imagen.

Todo gesto en definitiva remite a dos niveles, uno puramente sintáctico-formal, que ya hemos desarrollado, y otro de reivindicación individual-heterodoxa, dentro de la convencionalidad de cualquier codificación. Lo que nosotros hemos llamado posicionamiento. El gesto viene así a ser inseparable de la biografía del autor. Se convierte así el dibujo en pantomima, en imitación, no de algo exterior, sino interno o deseado, el dibujo se transforma en onomatopeya. Se desarrollan entonces dos procesos de construcción, el gesto supeditado a la imagen, y la imagen generada por el gesto. El primero atiende específicamente a las relaciones que unen los elementos simples – relaciones formales de las partes- despreocupándose de las referencias exteriores a la propia obra. El segundo instauro un orden diferente, individual heterodoxo, sobre un material codificado semánticamente con anterioridad. Supone una resemantización.

Los procesos alegóricos desprendidos de estas dos formas de construcción vienen a dar una ritualización inconsciente de lo cotidiano, de ahí nuestro interés por la evolución alegórica del ritual cristiano, (115) la ampliación de la percepción se conjuga con la liberación del funcionamiento y la extensión de todas las actitudes psíquicas. El dibujo, como forma alegórica de construcción de imágenes, se convierte así en la anunciación de un hombre nuevo mediante la planificación de un mapa de deseos individual. No podemos hablar ya de dibujos que sirvan para copias, de cuadernos de

muestras ni de ejercicios académicos, ni de escuelas de dibujo, sólo de procesos de carácter individualista.

Podemos afirmar a estas alturas que el gesto es el mecanismo de relación entre las fórmulas de construcción de imágenes: *Por su parte los maestros de música y los de dibujo, o de la vista, como especialistas totalmente desinteresados por las manifestaciones generales de la vida; aislan los sentidos del alumno unos de otros y no se toman el menor cuidado en hacerle percibir que los fenómenos musicales y plásticos se refieren al sentido muscular y por mediación de éste a toda la actividad humana entera.* (116) Es más podemos hacer un alarde generalista y hacer referencia a la necesidad de un gesto cósmico y desmedido: *Y si se lleva más lejos este análisis, habremos de reconocer que el arte es la forma expresiva de la gravitación universal y que, como todas las manifestaciones cósmicas, procede solamente de la mecánica general.*(117)

13.- NOTAS

- (1).- Para ampliar esta relación entre las religiones y la alegoría consultar:
Kerényi, Karl. *La religión antigua*. Revista de Occidente. Madrid.1972
- (2).- *Las apologías contra los judíos tenían que basarse en la Sagrada Escritura. Su objeto fue convencer de la abrogación de la ley de Moisés y probar la divinidad de la ley evangélica por el cumplimiento de las profecías en la persona de Jesús; en suma: demostrar la verdad del Cristianismo por el Antiguo Testamento* .
Minguijón, Salvador. *Los apologistas del siglo II*. Biblioteca Pax. Madrid. 1936. Pag 8.
- (3).- Auerbach, Erik. *Figura*. Trotta. Madrid. 1998. Pag 43 ss.
- (4).- Ibidem. Pag 45 y 46.
- (5).- Ibidem. Pag 48.
- (6).- *Estos pasajes muestran cómo el juego entre prototipo original y copia solamente se podía realizar mediante la palabra figura; los términos forma e imago se encontraban demasiado firmemente anclados en uno u otro sentido; figura es más sensorial y dinámica que forma, y conserva la singularidad de lo original con más pureza que imago*. Ibidem pag 51.
- (7).- Ibidem. Pag 58
- (8).- Ibidem. Pag 61
- (9).- Ibidem. Pag 64. La negrita es nuestra. Se ha subrayada para denotar el principio de subjetividad que ya en su origen existe en la alegoría.
- (10).- Aunque luego se ampliará este aspecto para ampliar esta idea mirar *Nuevas estrategias alegóricas*. Brea, José Luis. Tecnos. 1991. Madrid
- (11).- ... *et incipit vocari Jesus(...) Hanc prius dicimus figura futurorum fuisse. Nam quia Jesus Christus secundum populum, quod sumus nos, nati in saeculi desertis, introducturus erat in terram promissionis, melle et lacte manantem, id est vitae aeternae possessionem, qua nihil dulcius; idque non per Moysem, id est, non per legis disciplinam, sed per Jesum, id est per evangelii gratiam provenire habebat circumcisis nobis petrina acie, id est Christi praeceptis; Petra enim Christus; ideo is vir, qui in huius sacramenti imagines parabatur, etiam nominis dominici inauguratus est figura, Jesus cognominatus(...)* Ibidem nota 3. Pag 68.
- (12).- Ibidem. Pag 69
- (13).- Ibidem. Pag 71. Para ampliar el aspecto retórico de Tertuliano consultar: *Historia de la elocuencia cristiana*. Tomo I. D. Antonio Bravo y Tudela. Imprenta de Manuel Minuesa. Madrid. 1864.Pags 205 a 209.
- (14).- Ibidem. Pag 75
- (15).- Para ampliar este punto consultar : sobre los apologistas griegos, Los apologistas del siglo II. Salvador Mingijón. Biblioteca Pax. Madrid. 1936.y Ref. Bibl. Nota 13 pags 194 a 204. Y sobre los apologistas romanos, Ref. Bibl. Nota 13 pags 205 a 217.
- (16).- Para ampliar el estudio sobre el aspecto retórico-alegórico de Orígenes consultar: *La interpretación de la escritura en el espíritu*. Mario A. Molina Palma, O.A.R. Ediciones Aldecoa. Burgos.1987. Pags 60 a 65. También en Ref. Biblio. Nota 13. Pag 204.
- (17).- Ibidem. Nota 3. Pag 79.
- (18).- Ibidem. Nota 3. Pag 99.
- (19).- Para ampliar este recorrido por la edad media, y sobre todo en Dante, consultar el libro citado de Auerbach en las pags109 a 131 y en el *Sacrae scripturae sermo humilis*. Del mismo libro. Y sobre las formaciones alegóricas en las sectas heterodoxas , a modo de ligera introducción, consultar *Decurso de la herodoxia mística y origen del*

alumbradismo en Castilla. Saturnino Díaz Santidrián. Ediciones Aldecoa. Cuadernos de Teología. Burgos.

(20).- *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*. C.S. Lewis. EUDEBA. Buenos Aires. 1969.

(21).- Ibidem Pags 70 y ss.

(22).- Ibidem. Para ampliar este importante punto mirar pag 71.

(23).- Ibidem. Para ampliar este punto mirar pags 84 a 90.

(24).- Ibidem. Pags 93 y 94. Y para ampliar la evolución de la alegoría caballeresca en relación con la cristiana consultar la Ref. Biblio. Nota 20 en sus capítulos: *IV Chaucer y VI La alegoría como forma dominante. Lydgate. Los chaucerianos. Alegorías menores. La nueva alegoría*.

(25).- Mirar sobre todo *La eucaristía y la vida cristiana*. Dos tomos. Cardenal Gomá. Editorial Casulleras. Barcelona 1947. Especialmente capítulo XV *La eucaristía y el sentido estético. I Belleza que encierra la eucaristía* y Capítulo XVI *La eucaristía y el sentido estético. II Belleza que produce la eucaristía*. Pag 117 a 181.

(26).- Para comprender mejor esta diferencia sería bueno comparar cualquier texto sobre hermenéutica de Derrida con el texto de Lourdes Cirlot *El ritual en Beuys* en la obra ya citada: *Estética y religión*. A.A.V.V Revista Er. Madrid 1998

(27).- (cfr. J. Danielou, *Die Hochzeit von Tethis und Peleus im hellenistischen Allegorismus*. En *Antaios* 3,1961, pp. 244-257.) Tomado de *Principios hermenéuticos de un filósofo neoplatónico*. Pag 148 en *Biblia y Hermenéutica. VII Simposio Internacional de teología*. A.A.V.V Universidad de Navarra. Pamplona. 1986.

(28).- *Mensaje simbólico del arte medieval*. Santiago Sebastián. Ediciones Encuentro. Madrid. 1ª Reimpresión . 1996.Pag 80

(29).- Ibidem Not. 28. Pag 80 y 81

(30).- Para ampliar esta relación mirar Ibidem. Not.27 estudios de Urbano Ferrer Santos, *Algunas claves hermenéuticas de Gadamer*; Anton Ziegenaus, *La superación de la "diferencia hermenéutica", tarea de la teología*; y Jean Gribomont, *La función hermenéutica de la tradición de la iglesia*.

(31).- Ibidem Nota 28. Pag 87.

(32).- Ibidem Nota 28. Pags 89 a 91.

(33).- Ibidem Nota 28. Pag 99.

(34).- *Estética y hermenéutica*. Hans-Georg Gadamer. Tecnos. Madrid.1996. Mirar para entender esta relación señalada el estudio introductorio de Ángel Gabilondo. Pags 11 a 43.

(35).- Para ampliar mirar Ibidem Nota 28. Pag 134.

(36).- Dada la amplitud del mundo relacionada con el icono no nos vamos a extender más y dejaremos al interés la ampliación de este tema con: *Jesús a través de los siglos*. J.Pelikan. Herder. Barcelona. 1989. *Los iconos orientales y las imágenes de occidente*. "Phase" nº 143 1984, pp441.G.B Ladner *Images and ideas in the Middle Ages*. Roma,1983, cap3, pp.73-111. *El arte del icono. Teología de la belleza*. Publicaciones Claretianas,Evdokimov Pavel Madrid. 1991. *El icono, imagen de lo invisible*. María Donadeo. Ed. Narcesa. Madrid. 1989. *Iniciación a la lectura de los iconos*. J.A. Marín Jiménez. Ed. Amarcas, Onda. 1990.

(37).- Ibidem Nota 28 pag 163

(38).- Ibidem Nota 34 pag 19

(39).- Para ampliar el concepto de imagen-icono como aparición consultar *Los iconos de la virgen*. En Ibidem Nota 28 pag 169 y ss.

- (40).- Para ampliar este asunto sobre la evolución de lo íntimo y lo convencional en el arte religioso y la liturgia consultar *La indignidad en el arte sagrado*. F. Pérez Gutierrez Guadarrama. Madrid. 1961
- (41).- Para la ampliación sobre la liturgia carolingia dividida en liturgia hispana y estacional romana tomando como ejemplo la de la Abadía de Céntula mirar ibidem. Nota 28 pags 198 a 202.
- (42).- Para ver mejor el desarrollo y constitución del tropo consultar Ibidem Nota 28. Pag 206 a 211.
- (43).- Para ver y desarrollar esta relación mirar *El arte religioso*. Emile Male. F.C.E México. 1952. Pags 18 a 20.
- (44).- Para desarrollar la imagen alegórico-panteísta generada en la edad media y su vinculación con el pensamiento trascendente mirar Ibidem Nota 28 pags 242 a 270.
- (45).- Ibidem Nota 28 pags 273 y 274.
- (46).- Para ampliar el tema de la bibliografía sobre predicación del siglo X al XII mirar Ibidem Nota 28 pag 333 a 335 y Ibidem Nota 13 y Ibidem Nota 16 así como *Introducción general a la Sagrada Escritura*. Dr.D. Gaetano M. Perrella, C.M. Editorial del Perpetuo Socorro. Madrid. 1954
- (47).- Para ampliar este aspecto mirar Ibidem Nota 28 pag 351 a 359
- (48).- Sobre estos últimos y su relación con el cristianismo de la penitencia consultar: *Runge. Preguntas y respuestas. Simposio de la Kuntshalle de Hamburgo*. Werner Hoffman (edit). Visor. Madrid. 1993 y *Joseph Beuys: Pensar Cristo*. En concreto : 2. *Cristo-Universo. Sobre la cristología cosmológica en el arte de Joseph Beuys*. pags 92 a 126 y 5. *Un misterio en el ser humano. Observaciones teológicas sobre el impulso de Cristo*. pags 196 a 235. Friedhelm Mennekes.Herder. Barcelona 1997
- (49).- Todo el proceso al que se hace mención aparece perfectamente detallado en Ibidem Nota 28 pags 388 a 390.
- (50).- Iconología. Tomo I. Cesare Ripa. Akal Madrid. 1988 Pag 11.
- (51).- Para ampliar este punto consultar *Del arte objetual al arte conceptual* Simón Marchán. Akal. 1991 Madrid.
- (52).- Sobre la cita manierista y en general sobre la idea de plagio o versión mirar *Notas sobre la desaparición de la imagen. 3. De la referencia en general*. Pags 344 a 346. En *La forma y lo inteligible*. Robert Klein. Taurus. Madrid. 1980
- (53).- Ibidem Nota 50 pag 19.
- (54).- Para tener una idea general sobre este tema consultar *El manierismo en el arte*. G.R. Hocke. Guadarrama. 1961. Madrid
- (55).- Para desarrollar esta puntualización consultar *La forma y lo inteligible*. Robert Klein. Pags 115 a 138. Taurus. 1980. Madrid.
- (56).- Ibidem Nota 55. Pag 133, la terminación de la cita es nuestra.
- (57).- Ibidem Nota 55. Pag 129.
- (58).- Ibidem Nota 55. Pag 132.
- (59).- Julian Gállego. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Cátedra. Madrid. 1991. Pag 55.
- (60).- Para desarrollar esta visión alegórica consultar David Hume. *Historia natural de la religión*. Pag 68 a 73. EUDEBA. Buenos Aires. 1966 y Ibidem Nota 1.
- (61).- Ibidem. Nota 59. Pag 59 a 62 y ss.
- (62).- *Historia del dibujo en España de la edad media a Goya*. Alfonso Pérez Sánchez. Cátedra. 1986. Madrid. Pags 156 a 174.
- (63).- *El origen del drama barroco alemán*. Walter Benjamin. Taurus. 1990. Madrid. Pag 158
- (64).- *Después del arte*. Peter Halley. (traducción de Gian Castelli.) En Arte y Parte.

Nº 24 Dic1999-Ene 2000. Pags 80 y ss.

(65).- Entrevista a Luis Gordillo. ABC Cultural. 4 de Diciembre de 1999.

(66).- Ibidem Nota 63 Pag 161.

(67).- Ibidem Nota 63. Pag 168.

(68).- Para ampliar este tema consultar *Visión en azul. Estudios de Mística europea*. Alois M. Haas. En concreto el capítulo *Intelectualidad y espiritualidad mística en Europa*. Pags 89 a 105. Siruela. Madrid. 1999

(69).- Ibidem Nota 63 pag 189.

(70).- *Lecciones sobre la estética*. G.W.F. Hegel. Akal. Madrid. 1989. Pag 294.

(71).- *Teorías del símbolo*. Tzvetan Todorov. Monte Avila Editores. Caracas. Venezuela 1991. Pags 287 y 288.

(72).- Ibidem nota 71. Pág 296

(73).- Ibidem nota 71. Pág 299

(74).- Ibidem nota 71. Pág 305

(75).- Encontramos aquí el precedente romántico del “Sacrificio de Abraham”, configurado por Kierkegaard (*Elogio de Abraham-páginas líricas-*) Athenas Ediciones. Cartagena. 1959 y retomado durante el siglo XX sobre todo por Rothko, quien dedicaría una de sus conferencias a este asunto. Beuys trabajará en numerosas obras con esta simbología aunque de forma aislada.

(76).- Enciclopedia de la Filosofía. Ediciones B. Barcelona.1992. Pág. 927.

(77).- Ibidem nota 71. Pág 304.

(78).- *Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo*. F. Creuzer. Odós. Barcelona. 1991. Págs 45 a 47.

(79).- *Las transformaciones de lo moderno*. H.R. Jauss. Madrid. 1995. Pág 144.

(80).- Ibidem Nota 79 Pág 145

(81).- Para ampliar este punto y otros secundarios derivados de la alegoría moderna consultar *La literatura como provocación*. H. R. Jauss. Ediciones Península. Barcelona. 1976

(82).- Para ampliar este aspecto consultar *Caminos de Bosque*. Martin Heidegger. En concreto *El origen de la obra de arte*. Pág 11 a 75. Alianza Universidad. Madrid. 1995.

(83).- *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. Carlos Thiebaut. Sobre todo págs de la 51 a la 73. Visor. Madrid. 1989.

(84).- *El sujeto y la máscara*. Gianni Vattimo. Península. Madrid. 1979.

(85).- Para ampliar este aspecto consultar *Teoría de la vanguardia*. Peter Bürger. Península. Madrid. 1987

(86).- Para desarrollar este tema consultar *Nuevas estrategias alegóricas*. J.L. Brea. Tecnos. Madrid. 1991. Sobre todo pág 29.

(87).- Para ampliar este tema mirar Ibidem Nota 82.

(88).- Ibidem Nota 86. Pág 44

(89).- Para ampliar la idea de forma “alegórica” se pueden consultar entre otros *La forma y el sentido*. Jean-Louis Ferrier. Monte Avila Editores. Caracas. Venezuela. 1975 y “*Revue d’Esthétique*” *La práctica de la pintura*. V.V.A.A. Gustavo Gili . Barcelona. 1978.

(90).- Para ampliar los comentarios sobre las tablas consultar
Ibidem Nota 86 Págs 59 a 86.

(91).- Ibidem Nota 86. Pág 77.

(92).- Tomo I. *Introducción general. Oriente y Grecia antigua: de Homero a Galeno*.

Tomo II. *Edad Media y Renacimiento: de Galeno a Vesalio*.

Tomo III *Barroco e Ilustración: de Vesalio a Sömmerring*.

Tomo IV *Siglo XIX: de Sömmerring a Gegenbaur*.

Tomo V *Siglo XX: de Gegenbaur a Braus*.

Tomo VI *El cuerpo humano en la actualidad*.

Todos ellos de Pedro Laín Entralgo. Espasa Calpe. Editados entre 1987 a 1989. Madrid.

- (93).- *Historia del cuerpo humano*. Tres tomos. A.A.V.V. Taurus. 1991. Madrid
- (94).- Para desarrollar este punto consultar *La salvación por el cuerpo*. Jesús Mtez Madrona. Revista Arquetipo. Nº2 Enero 1988. Madrid. Universidad Pontificia de Comillas.
- (95).- *Esta misma ambigüedad aparece especialmente en la expresión **katá sarja**. Como vimos se emplea para designar los parentescos genealógicos puramente naturales, ordenados por Dios. Israelitas según la carne son los que "son judíos por naturaleza."(...) Y sin embargo el hombre puramente natural no puede recibir "lo que viene del Espíritu de Dios." Conocer a alguien o al mismo Cristo "según la carne" es pasar por alto la verdad total de lo que Dios a forjado en su nuevo acto de creación: "Aunque hayamos conocido según la carne a Cristo, sin embargo, ahora no le conocemos así". La expresión **katá sarja** ha de entenderse, aquí, como determinación del acto de conocer, y no refiriéndose a los días de la existencia "en la carne de Cristo". En este sentido, en otro pasaje de la misma carta a los Corintios, **katá sarja** se contrapone a **en sarkí**, significando lo que no es cristiano como opuesto a lo que es natural y dado por Dios: "Andando, ciertamente, en carne, no combatimos según la carne". Son cristianos, pues, quienes caminan "no según la carne, sino según el espíritu". El estado de oposición a Dios y a Cristo puede describirse sencillamente como **katá sarja einai**: quienes son según la carne "sienten lo de la carne", y todas sus miras se identifican con ella y con los poderes que la gobiernan. Caminar **Katá sarja** es caminar **katá ton aiona tou kosmou toutou**, según el tiempo de este mundo. Se opone a vivir **katá neuma**, **katá núrion**, **katá agapén**. El cuerpo. Estudio de teología paulina. John A.T. Robinson. Ediciones Ariel. Barcelona.1968. Pág 32 y 33.*
- (96).- Ibidem Nota 35. Pág 43. Nota 34. La cita esta tomada del P. Althaus.
- (97).- Ibidem Nota 94. Pág 38.
- (98).- *El cuerpo tiene sus razones: autocuración y antigimnasia*. Ed. Argos Vergara. Barcelona. 1980. Pág 9.
- (99).- Para ampliar este aspecto consultar. Imágenes simbólicas. Gombrich. Alianza Editorial. Madrid. 1991. Pág 231 y ss.
- (100).- Ibidem Nota 99. Pág 231.
- (101).- Ibidem Nota 63. Pág 181. El entreparéntesis es nuestro.
- (102).- Ibidem Nota 50 Pág 10.
- (103).- Ibidem Nota 79. Pág 150 y 151.
- (104).- Ibidem Nota 63. Pág 173.
- (105).- Ibidem Nota 63. Pág 193 a 196.
- (106).- Ibidem Nota 63. Pág 214.
- (107).- Para ampliar el tema del pecado ligado a la carnalidad de sarz consultar Ibidem Nota 95 págs 50 y ss.
- (108).- Para desarrollar el carácter religioso del sentido de las manos, así como una aproximación a la concepción antropológica de la muerte y por tanto del cuerpo consultar *La muerte y la mano derecha*. Robert Hertz. Alianza Universidad. Madrid. 1990.
- (109).- Para desarrollar la concepción de estilo artístico mediante la mano, el virtuosismo, consultar *La vida de las formas y elogio de la mano*. Henri Focillon. Xarait ediciones.1983

- (110).- *Bajo el triunfo de la nieve*. Gentz del Valle. Texto del catálogo de la exposición *Dibujos Germinales*. CARS.1998. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid. Pág 15.
- (111).- Ha este respecto se pueden consultar dos importantes obras : Sobre la pintura infrahumana *La biología en el arte. Un estudio de la conducta en la ejecución de pintura de los grandes monos y su relación con el arte humano*. Desmond Morris. Centrado en la pintura de primates. Siglo XXI Edt. Mexico. 1971. Y *El arte del insano*. Ernst Kris. Paidós. Buenos Aires. 1964. Sobre todas las manifestaciones de enajenados y alienados.
- (112).- Para entender la interrelación de las artes y el gesto mirar *El arte y el gesto*. Jean D'Udine. Editor Manuel Villar. Valencia.1918
- . (113).- *Dramaturgias de la imagen*. José A. Sánchez. Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 1991. Cuenca. Sobre el concepto de partitura págs 29 a 43.
- (114).- Ibidem Nota 113. Págs 35 y 36.
- (115).- Para ampliar la relación entre rito, alegoría y gesto consultar Ibidem Nota 26 en concreto *Liturgia como integración de las artes*. Tomonobu Imamichi. Págs 111 a 123. *La fórmula ritual indoeuropea. Aspectos arcaicos de la toma de auspicios*. J.A. Álvarez Pedrosa. Págs 125 a 141., *Liturgical nature of dramatic performance*. Anand Amaladass. Págs 281 a 293. Y el ya citado *Aspectos religiosos en las acciones de Joseph Beuys*. Lourdes Cirlot.Págs 419 a 435.
- (116).- Ibidem Nota 112. Pág 245.
- (117).- Ibidem Nota 112. Pág. 259

(...) es preferible producir una imagen en el curso
de toda una vida que muchas obras voluminosas.
Ezra Pound.

LA METÁFORA

14.- INTRODUCCIÓN.

Al contrario que la alegoría el origen de la metáfora está perfectamente señalizado. Proveniente de la retórica griega queda definida en los textos de Aristóteles, en la *Poética*, la *Metafísica* y la *Retórica*. No va a sufrir cambios en su concepción hasta finales del siglo XIX en que críticos literarios, ligada aún al ámbito retórico después de todo, sienten la necesidad de codificar o reglamentar cierto tipo de conjuntos de imágenes literarias, tales son los casos de Pierre Fontanier y su *Les figures du discours* de 1830 o el de W. Von Humboldt con *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige entwicklung des Menschengeschlechts* de 1836. A lo largo de principios de siglo seguirá perteneciendo exclusivamente al terreno literario y pasará al filosófico a través de los estudios sobre lingüística, en un primer momento, y cuando los problemas que estos estudios proponen amplían su ámbito al epistemológico y al gnoseológico pasa a través de ellos al terreno ontológico y es desarrollada sobre todo en una de las nuevas disciplinas del siglo como es la hermenéutica.⁽¹⁾ Al interés por la metáfora en el ámbito plástico o de construcción de imágenes se llega como derivación y extensión de los estudios sobre hermenéutica anteriormente citados y desde lugares muy distintos como son el lingüístico o el de la historia de las religiones.

La metáfora que nosotros vamos a presentar ancla sus orígenes cercana a los conceptos de lo arquetípico y de lo atávico. Es una de las más complejas fórmulas dentro de la construcción de la moderna iconosfera. Al contrario que la alegoría, que materializa una idea abstracta haciéndola visible, verosímil; la metáfora descubre o desvela las relaciones ocultas existentes en la realidad, es en definitiva un vehículo de conocimiento posible perteneciente a cualquier campo o territorio de lo humano y sus métodos de construcción de imágenes son comunes a todos ellos. Es a su vez una de las fórmulas de construcción de imágenes más cercanas a la vida, como ya veremos, nuestra manera de estar en el mundo tiene mucho de existencia metafórica.

Tiene especial incidencia dentro del ámbito de lo privado o subjetivo. Al contrario de la alegoría que necesita de una convención o codificación, la metáfora se establece como una red de relaciones más o menos ocultas, pero no desautorizadas por su desgaste, que siguen siendo válidas de cualquiera de las maneras en el terreno de lo íntimo. Es decir nuestra propia manera de relacionarnos con el mundo se estructura a través de un conjunto de metáforas personales elaboradas para las necesidades vitales de cada momento, esas metáforas personales que van de lo ontológico a lo meramente corporal o fisiológico, establecen un mapa o cuadrante en el que nos es posible habitar. Nuestra evolución propia hará que este se amplíe o reduzca.

Aunque más adelante veremos la diferencia entre metáfora viva y metáfora muerta nosotros presentamos la primera diferenciación entre la metáfora elaborada sobre las cosas, a partir de la realidad, y esa otra meta-metáfora elaborada dentro del juego hedonista de un metacódigo que se produce de combinar una serie de elementos pertenecientes a dicho lenguaje de manera ingeniosa, algo parecido a lo que vimos en el jeroglífico más exótico por erudición.⁽²⁾

15.- DEFINICIÓN DE LA METÁFORA

Dado el amplio terreno en el que la metáfora se desarrolla nuestras definiciones se centrarán en los lugares comunes de construcción de imágenes. Estos son el lingüístico, el religioso, el psicológico, el filosófico y sobre todo el plástico. La metáfora se constituye como una forma de entendimiento de la realidad, como proyección de nosotros mismos hacia la realidad exterior; de producción de la misma por lo tanto, a diferencia de la alegoría pertenecerá siempre al terreno de lo intelectual. No estará nunca ligada a lo meramente corporal o material en el sentido más físico sino que lo trascenderá para la elaboración de nuevos objetos anteriormente inexistentes, pero a diferencia de la alegoría no los traerá a presencia de una manera física, sino que los renovará presentándonoslos de una manera nueva sin que estos hayan sufrido ningún cambio.

15.1.- APROXIMACIÓN A UNA DEFINICIÓN METALINGÜÍSTICA.

Dentro de la definición metalingüística realizaremos diversos apartados, por un lado encontramos el meramente lingüístico, aquel donde se relaciona lenguaje y conocimiento, donde se desarrollará la metáfora poética, y aquel que supone una proyección de ese plano lingüístico sobre la realidad, la metáfora cotidiana.

La primera definición que tenemos a mano es la de Aristóteles:

Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía. Entiendo por “desde el género a la especie” algo así como Mi nave está detenida, pues estar anclada es una manera de estar detenida. Desde la especie al género: Ciertamente, innumerables cosas buena ha llevado a cabo Odiseo, pues innumerable es mucho, y aquí se usa en lugar mucho. “Desde una especie a otra especie”, como habiendo agotado su vida con el bronce y habiendo cortado un duro bronce, pues aquí agotar quiere decir cortar y cortar quiere decir agotar; ambas son, en efecto, maneras de quitar. (3)

Aristóteles distingue cuatro tipos de metáfora:

- 1).- del género a la especie,
- 2).- de la especie al género,
- 3).- de la especie a la especie,
- y 4).- según analogía. ($B : A = D : C$; vejez : vida = día : noche, así D puede sustituirse por B y viceversa)

La metáfora se fundamenta así como lugar o tensión producida o provocadora de la semejanza generadora de una nueva “figura”. Las características esenciales de esta figura serán:

- a) La transferencia o nombre de un “término descriptivo”.
- b) La simultaneidad de analogía y disimilitud propias de esta particular relación, y
- c) La combinación que se establece al aplicar ciertos atributos de un término a otro que aparentemente no se correspondería con ellos pero que gozaría de una relación de afinidad con su predecesor. Es decir, que estaríamos transfiriendo rasgos a un objeto que no coincidiría con el primero pero que compartiría una cierta analogía con él.(4)

Esta nueva figura será creada a partir de la analogía, de la idea de posible similitud, o de posibilidad de una similitud. La *Enciclopedia Americana* asume que hay un trasvase de denotaciones entre un término y otro, con superposición de significaciones, concluyendo que el resultado es que el tratamiento que se da a los elementos que intervienen en este intercambio equivaldría a tratarlos como si fueran idénticos, es decir, que habría una asunción de rasgos por parte del término receptor de la analogía.(5)

La Enciclopedia Grolier presenta la cuestión en términos contextuales como comparación implícita (6) y Preminger ahonda en este carácter contextual presentando la figura como condensación conceptual y por lo tanto semántica. (7)

Dentro de este conjunto de definiciones de carácter “manual” debemos señalar la inexistencia de marcador externo alguno que señalice la imagen generada. La metáfora conceptual y formal queda así oculta mediante su inclusión completa en el discurso. Este acoplamiento se produce mediante el paso de una comparación más o menos lógica a una identificación o fusión de ambos objetos.

Para Webster (8) y Norton (9) la metáfora se fundamenta sobre cuatro pilares comunes al conjunto de las definiciones, la sustitución, la similitud, la omisión y la analogía.

Como resumen de los lugares comunes en que encontraremos la metáfora, y como planificación de lo que se va a desarrollar, citaremos la definición de puntos comunes realizada por Eva Samaniego:

1.- La metáfora es un elemento que surge a través de la creación, del ingenio, de la imaginación(...). Precisamente por ello es algo que no se puede enseñar(...). Es decir, en términos chomskianos, la “performance” (realización) de la metáfora sería limitada, a pesar de que nuestra competencia estaría parametrizada. En otras palabras, todos conoceríamos como parte de los universales lingüísticos los mecanismos de creación de una metáfora. Y sin embargo, la realización, ejecución o performance de ésta tiene un grado de frecuencia muy bajo en los hablantes. Y a diferencia de lo que sucede con el lenguaje, cuya cualidad de uso se puede mejorar sin que aumente el conocimiento básico, no se puede hacer una “especialización” en el uso de la metáfora, pues es algo totalmente dependiente de la creatividad personal, y por ello, intransferible.

2.- Su rasgo fundamental consistiría en una apreciación de similitud entre dos (o más) elementos diferentes, en una particular intuición para captar rasgos de afinidad(...) que se hallarían implícitos en toda palabra esperando a que la clarividencia del hablante sepa capturarlos y verbalizarlos.

3.- Por último, destaca Aristóteles la capacidad iluminadora por ello didáctica de la metáfora: mediante ella se ven las cosas más claras, es un medio para ilustrar algo que en principio no se mostraría tan evidente para el hablante.(10)

Para sintetizar en lo más posible nuestro primer acercamiento a una definición de la metáfora encuadraremos todas sus posibles visiones en dos tipos básicos, que pese a pertenecer al ámbito filosófico y religioso nos permiten comprender mejor el movimiento semántico de desviación de la imagen: por un lado está el conjunto de definiciones que nos hacen entender la creación de una metáfora como *reductio ad unum*, como fusión de dos sentidos. En esta *reductio ad unum* podemos ver como se produce el vaciamiento de los dos sentidos originales para la creación de uno nuevo, en ningún caso es la suma de dos sentidos, pero sí su íntima relación en un movimiento mutuo de donación de su sentido, así aparece en Cicerón; aristotélico que cifra la metáfora en la ocupación de un lugar que no le corresponde y al que añade un deleite

estético (en *De Oratore*); en Beardsley (11) que propone la “controversion theory”, lo

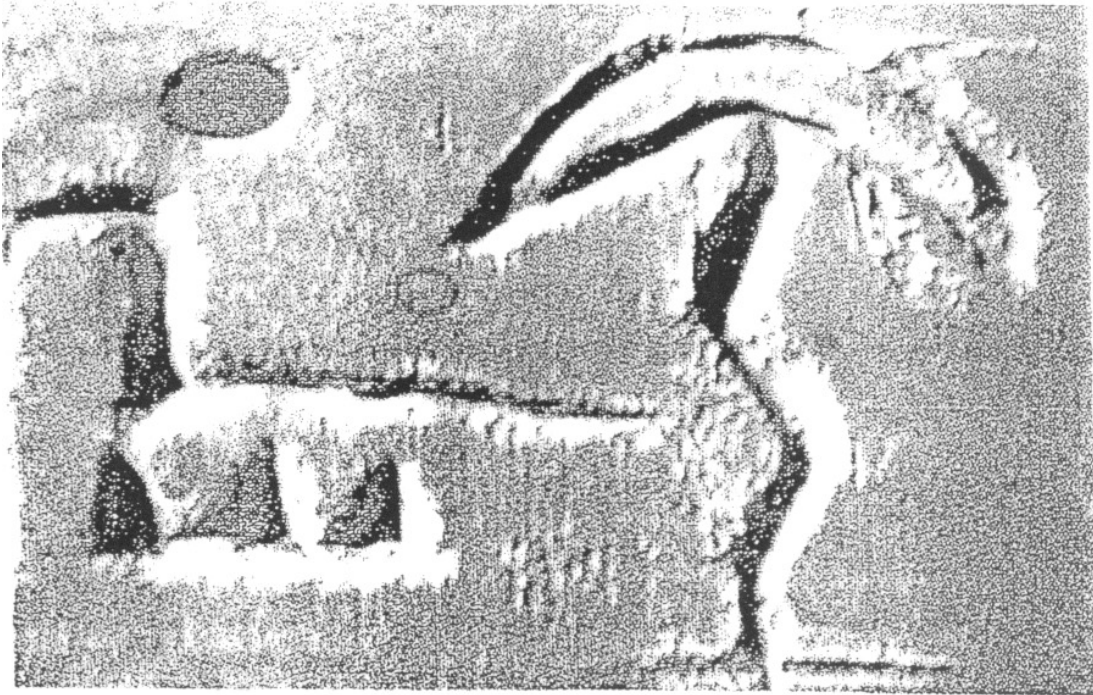
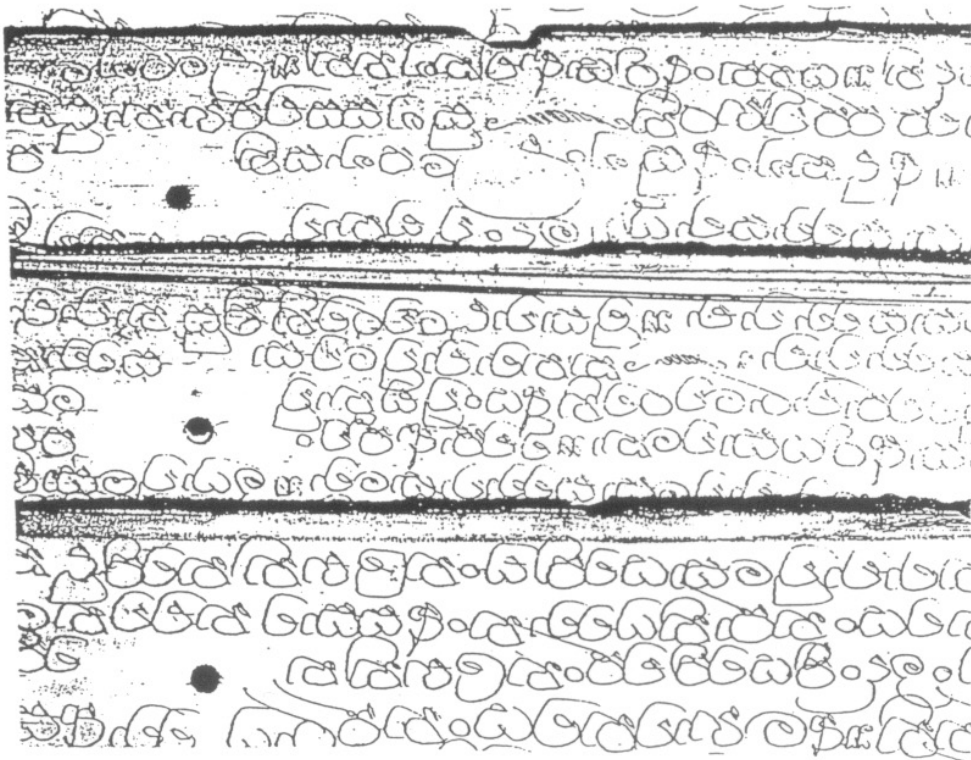


Figura 186.- Ampliación de códigos jeroglíficos de Egipto.

Los ideogramas más primitivos de Egipto, así como la escritura ideográfica más elaborada de Bali, nos presentan en qué manera el origen de los códigos construidos para la asimilación de experiencias son de carácter metafórico.

Figura 187.- Escritura de Bali.



que haría fundar la metáfora en una auto-contradicción; Brooke-Rose(12) la reduce a la identificación de dos elementos dispares que contradice el uso literal de las palabras.

La otra fórmula que aquí suscribimos como síntesis es la *coincidentia oppositorum*, término eminentemente religioso, casi de carácter epifánico, ambas fórmulas lo son, no en vano son el principio de constitución de un axis mundi u omphalo. La coincidentia oppositorum la situaremos como lugar en el que confluyen dos sentidos sin que ninguno de los dos pierda su propiedad, pero generando a su vez otro distinto y polisémico. Así lo podemos ver en las definiciones de Cohen quien retoma el concepto de dependencia y superposición de dos elementos como factores que logran que uno de los términos se vea a través del otro: “(...)la metáfora consiste en presentar una idea bajo el signo de otra idea que no se vincula con la primera por ningún otro nexo que el de una cierta conformidad o analogía.”(13) Dubois, Henry o Bally proponen una superposición de campos semánticos pertenecientes a su vez a campos asociativos diferentes. Esta aproximación al concepto de extensión del ámbito semántico es muy importante como planteamiento de la idea de contaminación inherente a los procesos más radicales de constitución de una imagen. Esnault, Juhasz o Le Guern, sitúan la metáfora como movimiento que es reflejado en una comparación que sólo reside en la mente.(14)

Como variantes de estas dos posibilidades sintéticas encontramos la disociación de Ortony, para el cual la metáfora se constituye en el incumplimiento del principio de cooperación entre los dos campos semánticos y por medio de este, la puesta en marcha de una segunda posible interpretación que necesariamente será desviada. (15) En Lakoff & Johnson encontramos la necesidad de una jerarquización en la relación de los ámbitos semánticos puestos en relación.(16) A su vez Lakoff define los modelos metafóricos como trazados o proyecciones implantados como modelos de esquematizaciones de imágenes de un determinado campo a una estructura correspondiente a otra área, o lo que es lo mismo el desplazamiento de un campo semántico a otro y su asimilación, en determinados estratos semánticos, por parte del campo semántico “contaminado”. Este deslizamiento semántico es corroborado por Gardiner, Lyons, Roca-Pons, Levy, Thomas, Turner, Salager-Meyer y tomado como fórmula que enriquece la realidad.(17).

La problemática lingüística sobre la metáfora queda así reducida a tres posiciones. La discusión se centra sobre si el término metafórico: 1) conserva su carácter literal además del figurado (dualistas), o lo pierde (monistas) y 2) si se caracteriza por ser anómalo, incongruente semánticamente hablando, o por el contrario, se basa en la regularidad al serle aplicadas las normas semánticas a través de una relación de analogía. Por último está la corriente conciliadora, que acepta ambas posibilidades, acudiendo al contexto como elemento decisorio o discriminador a la hora de determinar la opción más correcta.(18)

Dentro del orden semántico lo más característico es la jerarquización impuesta a la asociación o deslizamiento semántico; Ogden y Richards explican la figura en términos de discriminación semántico-referencial, es decir la preponderancia de unos determinados rasgos semánticos en perjuicio de otros. Ullmann, Breal, Robins, Bühler, Brown, Brogmann, Ricoeur, Palmer, fundamentan la valoración contextual semántica dentro del ámbito de lo móvil, de lo diferenciado en todas sus acepciones, la de transferencia, ampliación semántica, mezcla de esferas, cambio, superposición, filtro, selección, etc. Kittay o Way se sitúan en el lado opuesto, y en lugar de primar la concepción del movimiento semántico diferenciado abogan por un tipo de relación intercontextual que establezca una redescrición de los términos mediante la

interpretación del término nuevo creado. Así la redescipción de uno de los términos constituiría una nueva jerarquía de tipos más los deslizamientos conceptuales resultantes.

Veamos en estas tablas el resumen de lo hasta ahora expuesto:

	Cambio	Similitud	Ampliación	Incongr.	Transfer.	Filtro	Selección
Ullmann	X						
Breal	X	X					
Bühler				X			
Robins		X	X				
Brown					X		
Borgmann							
Ricoeur	X						
Ogden & Richards						X	X
Palmer					X		

Por el contrario:

	Unión	Reformulación	Incompatibilidad	Superposición	Redescipción	Interconexión
Kittay	X	X	X	X		
Way					X	X

En estos esquemas podemos ver el carácter de movimiento, desplazamiento, las variaciones que este movimiento produce, de la yuxtaposición a la transferencia, siempre en el momento originario de la fundación de la imagen.

Estas tablas han sido tomadas, con modificaciones muy leves, de *La traducción de la metáfora* de Eva Samaniego Fernández. Valladolid, 1996. Pág 34, 35, 44 y 45.

15.2.1.- TEORÍAS INTRALINGÜÍSTICAS.

15.2.1.- Teorías cognoscitivas

Se fundan estas teorías sobre dos puntos concretos, la expansión “territorial” del concepto metafórico al conjunto de actividades humanas y por lo tanto su creciente interés, y la participación de esta en los procesos de cognición, tanto en el apartado de conformación de lo aprehendido como en el de comprensión o interpretación de la realidad, lo que plantea la relatividad del concepto de desvío.

Siguiendo el estudio de Eva Samaniego es Mooij (1976) quien nos presenta la división señalada anteriormente entre monistas, los que piensan que la palabra metafórica pierde su valor “literal”, las teorías connotacionistas de A. Reichling, M.C. Beardsley, J. Cohen, R.J. Matthews, donde el significado metafórico pertenece a una desviación del literal, y los dualistas, aquellos que abogan por una “polisemia”, caso de las teorías comparacionistas de P. Henle o las de interacción de Stahlin, Bühler, Richards o Black.

Una división más compleja la encontramos en Kittay (1987) quien divide en seis puntos el conjunto de teorías cognoscitivas: las *intuicionistas*, apropiación “angélica” de la comparación, *emotivista*, el sentido reside en su capacidad emotiva, *formulista*, la metáfora no es más que una forma de comparación, *intencionalista*, la metáfora sólo se interpreta desde sus connotaciones, *interaccionista*, la metáfora genera su propio contexto, *contextualista*, es imprescindible el contexto y el significado literal para poder valorar el sentido desviado de la metáfora creada.

Para Way (1991) existen en la actualidad siete ámbitos diferenciados donde aparezca el problema generador de la metáfora: *teorías emotivas y tensionales*, queda reducida la metáfora al ámbito estético, como juego o truco que se sustenta sobre la inadecuación y la sorpresa de relacionar dos términos muy separados; *teoría de la sustitución*, las metáforas son elementos que se utilizan “en lugar de”, y así se pueden reemplazar por los conjuntos de elementos que a su vez ellas están sustituyendo, queda así reducida al ámbito retórico; *teoría de la comparación*, la comparación en este caso se fundamenta sobre el conjunto de elementos que se quiere resaltar en la relación creando así una analogía contextual; *teoría de la controversión*, la generación de la metáfora se realiza mediante la falsedad del sentido literal del mensaje lo que obliga al receptor a un nuevo nivel de interpretación y así a una resemantización del conjunto; *teoría de la anomalía*, la generación de la metáfora implica un “error de categoría semántica” que dispara un mecanismo de re-interpretación; *teoría interaccionista*, la metáfora consta de dos partes: sujeto primario o literal y sujeto secundario o metafórico. Ambos son vehículos conceptuales de una sociedad y la metáfora se constituye como interacción de ambos planos que a su vez generan un mapa conceptual nuevo perteneciente a esa sociedad; y por último los *estudios psicolingüísticos*, basados en las teorías de la anomalía, configuran dos campos: uno, dilucidar si dicho desvío pertenece a la metáfora de manera intrínseca, y dos, despejar la importancia que en este proceso pertenece al contexto y su influencia en la interpretación, refirámonos en este caso a Keil y su estudio sobre los niños, los cuales definen la metáfora de modo contextual, ignorando los elementos comunes de la similitud.

Para terminar con las teorías cognitivas señalar las de Gerrig y Healy. Su *teoría del truncamiento* se fundamenta en la rapidez cognoscitiva inherente a la figura metafórica. Admiten la existencia de un nivel literal y de otro figurado pero señalan la rapidez con que se pasa en la interpretación de uno a otro quedando casi eliminado cualquier posibilidad de literalidad en la interpretación.(19)

15.2.2.- Metáforas de la vida cotidiana.

Ya señalamos en el carácter conceptual de la metáfora su cualidad de vehículo para estar-en-el-mundo tanto desde un punto de vista pragmático como trascendental. Este apartado se centrará en la planificación metafórica más cercana a lo vital, lo que serían las coordenadas metafóricas esenciales para la existencia, aquellas de las que ni siquiera nos apercebimos.

Dentro del ámbito meramente lingüístico nos encontramos con la teoría perspectiva de Kittay apuntada en tres aspectos, las metáforas son las generadoras de las similitudes, no existen anteriormente; la metáfora rompe ciertas reglas en tanto que ella misma las genera para su propia existencia, no es que sea una creación aleatoria y a su vez, no es el sentido el que amplía su ámbito de acción, sino la superposición o interacción de los campos semánticos contextuales, que es lo que hace trascender su significado.

Way basa su estudio en el carácter subjetivo de la figura, más concretamente en el grafo conceptual y los esquemas de representación que este genera. Divide su teoría en estos puntos básicos: a) el contexto, tanto lingüístico como el configurado por los modelos conceptuales del receptor; b) la analogía viene trazada por el conjunto de modelos conceptuales pertenecientes al receptor. Es el punto en el cual interactúan los campos semánticos convencionales con aquellos puramente subjetivos; c) cualquier tipo de sentido pertenece al ámbito contextual, por lo que queda descartado el sentido literal y por lo mismo el concepto de desvío. Estos son los puntos básicos de la jerarquía dinámica de tipos de Way, esta jerarquía representaría un modelo para nuestra organización ontológica. Esta organización se activa de manera subjetiva cuando a) la selección de una de las categorías por parte del ejecutor de la imagen nos muestra su intención y b) el modelo usado por el emisor relaciona el concepto generado con una de las jerarquías del sistema. La metáfora llevaría consigo la búsqueda de niveles de conexión más abstractos o supertipos, que estarían por encima de los tipos literales o figurados. Estos tendrán un carácter arquetípico, telúrico o atávico, dentro de lo convencional, y un valor de “símbolo” en lo psíquico subjetivo. Ambas formas corroboran nuestra teoría de la finalidad del pensamiento como construcción de imágenes y la necesidad de un sistema procesual de eminente carácter ético que posibilite su correcta construcción. Hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica. O lo que es lo mismo, aquello que Teilhard de Chardin denominó noosfera, esa costra intelectual que se adhiere de forma orográfica a la tierra y la modifica de manera tan radical no es en realidad el lugar del Nous, del pensamiento discursivo, sino que por el contrario es el lugar de la imagen, la iconosfera. No seremos tan ingenuos como Lakoff y Johnson para decir que es la metáfora la imagen que ocupa por entero, o dentro de una jerarquía conceptual, el espacio de la iconosfera. Como intentamos demostrar a lo largo de nuestra tesis la construcción de una imagen se reviste de complejidades tanto técnicas, dentro del ámbito conceptual y “metalingüístico”, como éticas o morales. No existe una sola fórmula de construcción de imágenes que en la actualidad resista la entropía semántica a la que pueda ser sometida. Es por eso que las obras que a lo largo de la historia han sido capaces de aguantar ese desgaste entrópico no son metafóricas, alegóricas o jeroglíficas, ni simbólicas, emblemáticas o, en el mejor de los intentos pitagóricas o wagnerianas, sino que se constituyen como cristales de talladuras diversas que dependiendo de donde venga la luz así se iluminan, y son a la vez, metáforas, alegorías, símbolos o jeroglíficos y pueden ser leídas bajo cualquiera de las teorías de interpretación a las que sean sometidas. Lo que es inherente a cualquier imagen bien construida es su carácter ético: el conocimiento del significado de la imagen en sí y su lugar en la sociedad para la que fue confeccionada. El término imagen no es sólo aplicable a las construcciones de carácter plástico, sino a todas las imágenes constituidas por el intelecto, sean estas literarias, filosóficas, poéticas, cinematográficas, virtuales o convencionales. A su vez no existe una jerarquía dentro de este conjunto de formas de construcción a nivel formal, sí a nivel de capacidad entrópica, esta capacidad negentrópica que debe ser asignada a la imagen, y que ya presentamos bajo la forma simple del misterio en el jeroglífico, esta capacidad representa el posible recorrido “vital” de la imagen, lo que en otros términos denominaríamos trascendentalidad, profundidad, arquetipo o universales.

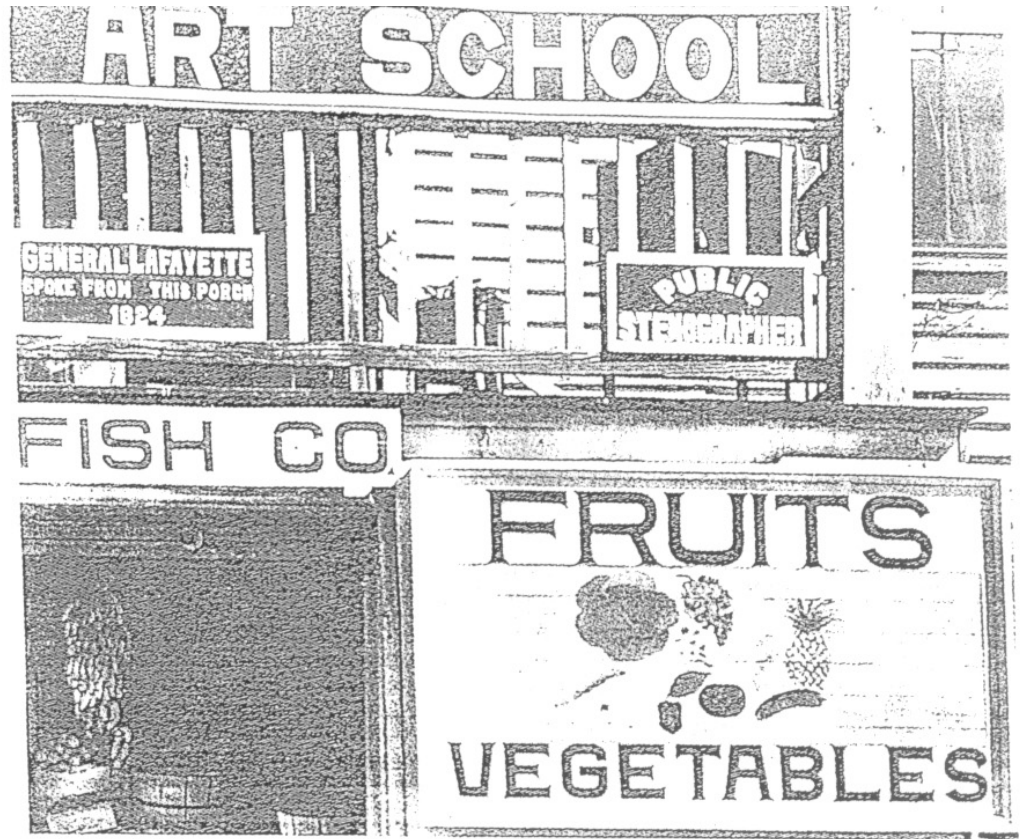
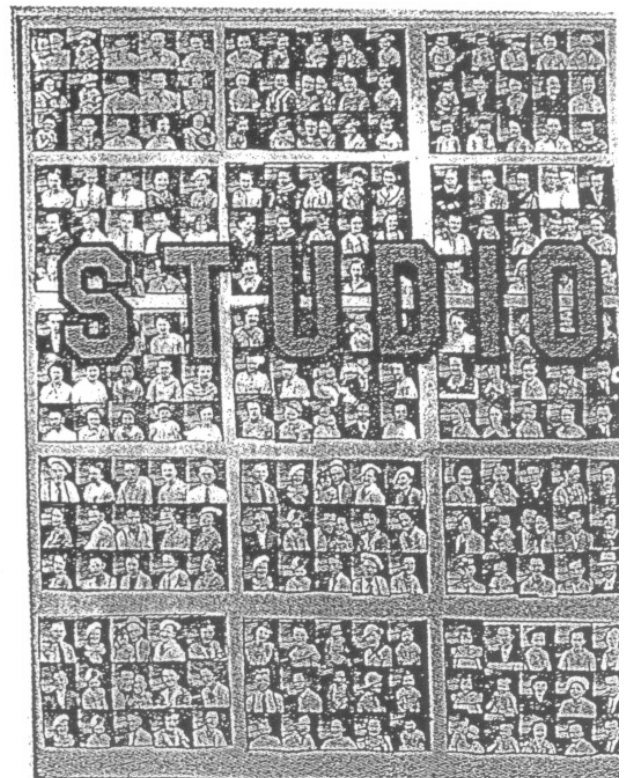


Figura 188.- Walker Evans. *Signs, South Carolina*. 1936.

Figura 189.- Walker Evans. *Penny picture Display*. 1936.



Relaciones elementales establecidas por procesos contextuales y selectivos que generan un icono metafórico a partir de una superposición de códigos.

Volviendo sobre la metáfora cotidiana nos tomaremos la libertad de hablar metafóricamente de la metáfora. Puesto que las expresiones metafóricas de nuestro lenguaje se encuentran enlazadas con conceptos metafóricos de una manera sistemática, podemos usar expresiones lingüísticas metafóricas para estudiar la naturaleza de los conceptos metafóricos y alcanzar una comprensión de la naturaleza metafórica de nuestras actividades. Dentro de esta sistematicidad metafórica, lo que conforma las metáforas estructurales, destacaremos la relación mediante la cual en la configuración de la similitud o analogía se produce el acto de destacar u ocultar un conjunto de aspectos. Dentro de la jerarquía de tipos que antes hemos mencionado en Way este acto denota la intención del constructor y pone de manifiesto, eliminando el contexto, el concepto presentado. Es este el mecanismo por el que se construyen, dentro de las metáforas estructurales, las metáforas de orientación. Estas no se construyen en tanto que un concepto ocupa o se estructura mediante otro, sino que organiza un sistema global de conceptos con relación a otro.(20) Estas metáforas de orientación tienen un carácter eminentemente espacial, y su relación más directa es con el cuerpo, no en el sentido en que hemos desarrollado esta misma relación en nuestro estudio sobre la alegoría, sino en tanto que única referencia posible para la configuración metafórica. Es decir, si todas las metáforas, más o menos, que articulan nuestro estar-en-el-mundo son de carácter estructural orientacional y están relacionadas con el cuerpo es así porque este es la única referencia posible para construirlas, tanto a nivel físico como a nivel conceptual. La diferencia en esta relación con la alegoría es el recorrido entre el gesto, que siempre será alegórico, como relación directa, y el cuerpo como referencia conceptual, que es lo que ocurre en las metáforas estructurales. Estas por lo tanto carecen de un nivel ético y se conforman con su carácter funcional. Veamos unos ejemplos: Feliz es arriba, triste es abajo; lo consciente es arriba, lo inconsciente es abajo; salud y vida son arriba, la enfermedad y la muerte son abajo; etc. La primera conclusión a la que llegamos es que ninguna metáfora se puede entender, ni siquiera representar, adecuadamente independientemente de su fundamento en la experiencia. De este modo podemos elaborar un sustrato sintético de carácter experiencial como conclusión:

- Nuestros sistemas de referencia están elaborados a través de una o más metáforas estructurales espacializadoras.
- Cada metáfora estructural es un sistema coherente.
- Esta individualidad genera a su vez un conjunto sistemático coherente.
- Este tipo de metáforas son adjudicadas siempre mediante su constatación experiencial, como valor de uso. Nunca son arbitrarias.
- Dentro de la coherencia del sistema existe una jerarquía que valida unas en lugar de otras. Dicha jerarquía se construye mediante su utilidad.
- Dentro de esta jerarquía coherente se articula otra paralela de carácter polisémico. Esta si es eminentemente convencional.
- Esta convencionalidad polisémica basada en la experiencia física pasa, dada su interiorización, a los aspectos culturales, contaminando y expandiendo su campo semántico, haciéndose más polisémica. Esta contaminación se basa en el carácter intuitivo de este tipo metafórico, su fácil trasvase conceptual.
- Este tipo metafórico es el más sujeto a la convencionalidad social.
- Las metáforas más convencionales provienen de experiencias comunes generando algo así como arquetipos experienciales o modelos.
- Los valores más fundamentales en una cultura serán coherentes con la estructura metafórica de los conceptos fundamentales de la misma.(21)

15.2.3.- Metáfora ontológica.

Perteneciente al ámbito de la metáfora cotidiana y diferenciada de la meramente útil es el primer eslabón dentro de las metáforas que trascienden nuestras experiencias para sintetizar aspectos que están más allá de las meras referencias espaciales. La primera distinción que Lakoff y Johnson realizan dentro de este tipo metafórico es la de sustancia y entidad: *Entender nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias nos permite elegir partes de nuestra experiencia y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme. Una vez que hemos identificado nuestras experiencias como objetos o sustancias podemos referirnos a ellas, categorizarlas, agruparlas y cuantificarlas –y, de esta manera, razonar sobre ellas.*(22)

La finalidad principal de las metáforas ontológicas es la identificación de una cosa abstracta, o mejor dicho no física, como una entidad o sustancia. Son de tal naturaleza que impregnan nuestro pensamiento de tal manera que cierto tipo de referencias puramente metafóricas nos parecen descripciones detalladas y apropiadas, nunca desviaciones de campos semánticos. Veamos unos ejemplos: la mente es un objeto frágil = Su ego es muy frágil.

La experiencia lo hizo pedazos.

Hay que manejarlo con cuidado desde la muerte de su mujer.

Etc.

Las metáforas ontológicas lingüísticas más obvias son aquellas que usan de ciertos recursos similares a los de la personificación alegórica. La diferencia se fundamenta en que la personificación alegórica trae a presencia un objeto abstracto inexistente anteriormente, usando de manera indolente el cuerpo o su representación, dado que la alegoría viene dada por el conjunto de atributos y actitudes que rodean a dicho cuerpo, mientras que en la metáfora ontológica un conjunto de elementos semánticos, seleccionados contextualmente, constituyen la metáfora de una actitud, acción o predisposición.

No ampliaremos más de lo necesario el concepto de metáfora ontológica lingüística. Más adelante desarrollaremos la metáfora ontológica mucho más ampliamente dentro del ámbito filosófico.

15.2.4.- Origen de la metáfora estructural.

Como hemos estado viendo la metáfora estructural, metáfora de orientación espacializadora y ontológica, se constituye a partir de las experiencias directas; en su constitución aparecen dos campos semánticos: el emergente o directo, (arriba-abajo), y el diferido o metafórico, causado por la aprehensión del anterior campo semántico .

Las teorías del significado al uso suponen que todos nuestros conceptos complejos pueden ser analizados en constituyentes primitivos que no se pueden descomponer. Estos constituyentes primitivos se consideran los constituyentes últimos del significado. Estos constituyentes primarios vienen dados por la noción de causación directa , aquel conocimiento que nos es dado por causa directa de una de nuestras acciones sobre el entorno y la conciencia de manipulación del mimo mediante ella.(23)

Este concepto de causación, un mecanismo en realidad, una vez asumido se convierte en una forma gestáltica cotidiana, conjunto de procesos que ayudan a

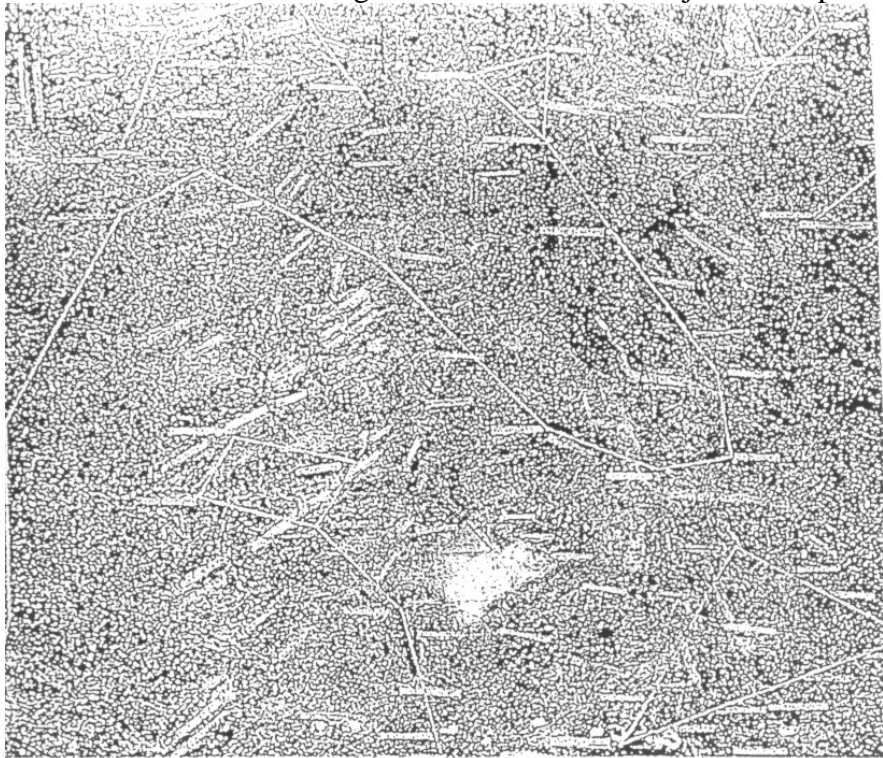


Figura 190. - Anselm Kiefer. *La caída de las estrellas*. 1998.

Figura 191. - Escritura china. Anuncio.



Usos metafóricos del mismo código descontextualizado.

comprender la realidad, y una vez sistematizado se trasciende y la causación pasa de lo cotidiano a lo ontológico, o por decirlo de una forma metafórica, lo “epifánico”. Parte de este proceso entra así en el ámbito creador. *Los ejemplos más sencillos de factura de un objeto (por ejemplo, un avión de papel, una bola de nieve, un castillo de arena) son todos casos especiales de causación directa prototípica(...). Pero tiene una característica adicional que los convierte en ejemplos de hacer: como resultado de la acción vemos el objeto como un tipo de cosa diferente.(...) Lo categorizamos de una manera distinta –tiene una forma y una función distintas. Esto es esencialmente lo que distingue a los casos de hacer de otros tipos de manipulación directa.* (24) Resumiendo, y continuando con la división estructural de Lakoff y Johnson, de una sustancia convenida aparece una entidad nueva. Este es el resumen del acto creador a nivel físico.

La idea de que las metáforas puedan crear realidades es contraria a la visión tradicional. La tradición la reducía a mero juego lingüístico en lugar de analizarla como estructura de nuestro sistema conceptual y mecanismo de estar-en-el-mundo. La relación inherente entre nuestro sistema conceptual, individual y colectivo, y nuestro modelo experiencial nos obliga a tomarla en consideración como mecanismo de manipulación de la realidad. La metáfora conforma esa parte de la realidad de carácter netamente humano, lejos de esa realidad objetiva científica, o de esa otra de carácter abstracto definida por la alegoría.

El concepto de causación directa en la metáfora lingüística se basa en el prototipo de manipulación directa, conectado directamente con nuestras experiencias. Como ya vimos la experiencia no es única, sino que se constituye como una gestalt, un conjunto de experiencias interrelacionadas que pueden ser reducidas y descompuestas para su análisis. Cada una de estas partes pertenece y genera a su vez un campo semántico, y por lo tanto, un ámbito de interpretación. La selección y codificación de estos elementos constituirá el tipo jerárquico (Way) de metáfora estructural creada.

Nos encontramos aquí uno de los puntos en que se nos permite delimitar bien el ámbito metafórico por contraste con otros, tal que la alegoría, dado que mientras la metáfora tiene siempre una relación inalienable con la realidad experiencial, la creación de una metáfora sólo es posible mediante la conciencia de una experiencia estructurada, la alegoría por el contrario nos trae a presencia abstracciones intelectuales pertenecientes básicamente a códigos metalingüísticos. La metáfora es generadora de ámbitos de sentido, de maneras de situarnos en el mundo, por el contrario la alegoría permanece dentro de un juego metalingüístico que en el mejor de los casos posibilita una ampliación del mismo. La metáfora estructural establece las relaciones entre experiencias en términos no descriptivos, sino derivados, es decir, establece relaciones entre una y otra experiencia por medio de una tercera, la cual es a su vez convencional en tanto que se genera como mecanismo de utilidad, sea cual fuere dicha utilidad, desde la publicitaria, a la orientacional o a la meramente existencial, todo el conjunto de metáforas sobre la muerte en nuestra sociedad contemporánea. (P.e todos esos signos de los envases codificando lo corrosivo, lo venenoso o lo tóxico son sustitutos de nuestra propia imagen de muertos.)

Nuestra manera de codificar en metáforas estructurales la propia experiencia se define en dos puntos, por un lado nuestra propia manera de estructurar la experiencia, y por otro, los conceptos que usamos para estructurarla. Es en este ámbito experiencial donde aparece de manera necesaria el contexto. El contexto tendrá varias posibles vertientes de definición, por un lado estaría el de ámbito semántico, tanto aquel que otorga un cierto aire de familia o género, lo que posibilita que la correlación entre imágenes sea más sencilla, como aquel que coyunturalmente genera un ámbito en que es posible situar una figura sin que el desvío semántico sea extravagante. Esta posibilidad

de extravagancia nos lleva a pensar sobre la coherencia metafórica estructural tanto de una metáfora como de un conjunto metafórico bien armado.

Esta estructura nos obliga a tratar sobre la coherencia metafórica, tanto de la coherencia en una sola metáfora, la cual depende de contexto, referente, conjunto de similitudes elegido, similitudes preponderantes que se pretenden poner en relación, cohesión de la nueva imagen creada, etc; como de la coherencia entre dos aspectos de un solo concepto, en ella se selecciona y prima el conjunto de similitudes que se pretende destacar, obligando al concepto a ir en una dirección. La coherencia tiene como función la delimitación de los campos semánticos para de esa manera ser perfectamente consciente la imagen creada, que esté bien delimitada semánticamente. Citemos los tipos de relación metafórica señalados por Lakoff y Jonhson:

- *Las implicaciones metafóricas desempeñan un papel esencial en la unión de todos los ejemplos de una sola estructuración metafórica de un concepto.*
- *Las implicaciones metafóricas desempeñan también un papel esencial en la unión de dos estructuraciones metafóricas distintas de un solo concepto.*
- *Una implicación metafórica común puede establecer una correspondencia entre metáforas. Por ejemplo, la implicación común “conforme avanzamos en una argumento se crea más superficie” establece una correspondencia entre la cantidad de terreno cubierto en el argumento y la cantidad de contenido en el argumento.*
- *Las diferentes estructuraciones metafóricas de un concepto cumplen diferentes objetivos, y destacan diferentes aspectos del concepto.*
- *Donde existe una intersección de objetivos se da una coincidencia (o intersección) de metáforas y, por ello, una coherencia entre ellas. Las metáforas cruzadas permisibles caen dentro de esta intersección.*
- *En general, la consistencia completa en las metáforas es rara; por el contrario es característica la coherencia.(25)*

Estas muestras de coherencia simple entre metáforas son la base para los tipos de coherencia compleja entre metáforas que se articulan desde dos fuentes: 1) a menudo existen metáforas que estructuran parcialmente un solo concepto, y 2) cuando discutimos un concepto utilizamos otros conceptos que también se entienden en términos metafóricos, produciendo así intersecciones metafóricas. Estas relaciones generan y son generadas por una serie de principios que han sido definidos por Rosch (1977) y que citaremos:

- 1.- Categorizamos las cosas en términos de prototipos.
- 2.- Entendemos esos tipos no porque compartan un conjunto fijo de propiedades definitorias con el prototipo, sino más bien porque tienen un aire de familia suficiente con el prototipo.
- 3.- Las propiedades interaccionales se destacan entre los tipos de propiedades que cuentan a la hora de determinar un suficiente parecido de familia.
- 4.- Las categorías se pueden extender sistemáticamente de diferentes formas con diversos objetivos.
- 5.- Las categorías son abiertas. Las definiciones metafóricas nos pueden permitir captar cosas y experiencias que ya hemos categorizado, o pueden conducir a una categorización(26)

15.2.5.- Teorías pragmáticas.

Estas teorías se basan en el concepto de movimiento inherente a toda metáfora, en esa idea del desplazamiento como algo imprescindible, encontramos las teorías de

H.P. Grice o de J.R. Searle, su concepto de la metáfora como violación del sentido

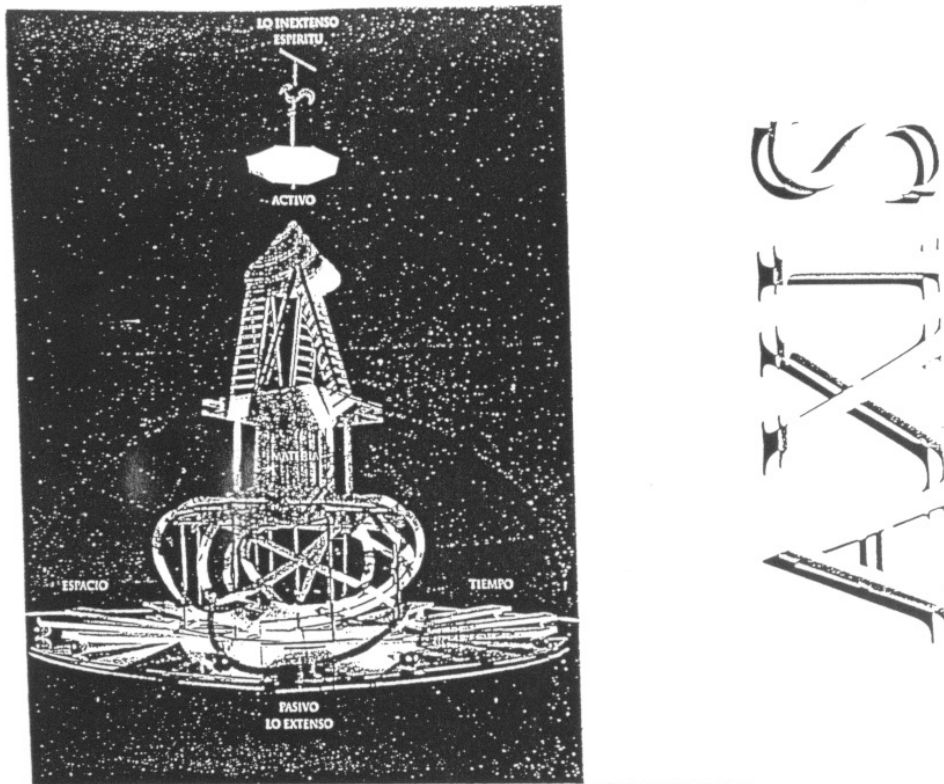


Figura 196.- Eugenio Cano. *Axis*. 1999.

Podemos encontrar en la obra de Eugenio Cano casi la totalidad de relaciones metafóricas establecidas entre icono y texto. Desde las imágenes creadas como emblemas, donde un rebus condiciona el contexto de la misma, hasta mecanismo negentrópicos como la acumulación de imágenes y a su vez, sobre estas, la sensibilización de ciertos espacios mediante su nominación denotativa (*Axis*); hasta la configuración por redundancia de un significado connotativo, en este caso socialmente (*Holydays*).

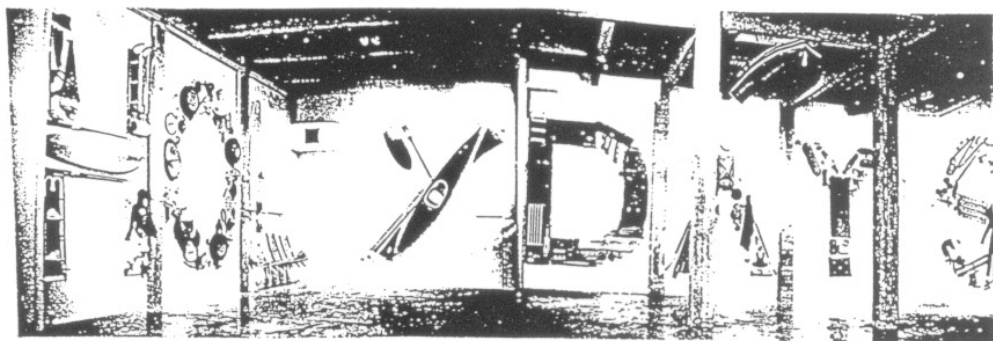


Figura 197.- Eugenio Cano. *Holy-Days*. 1991.

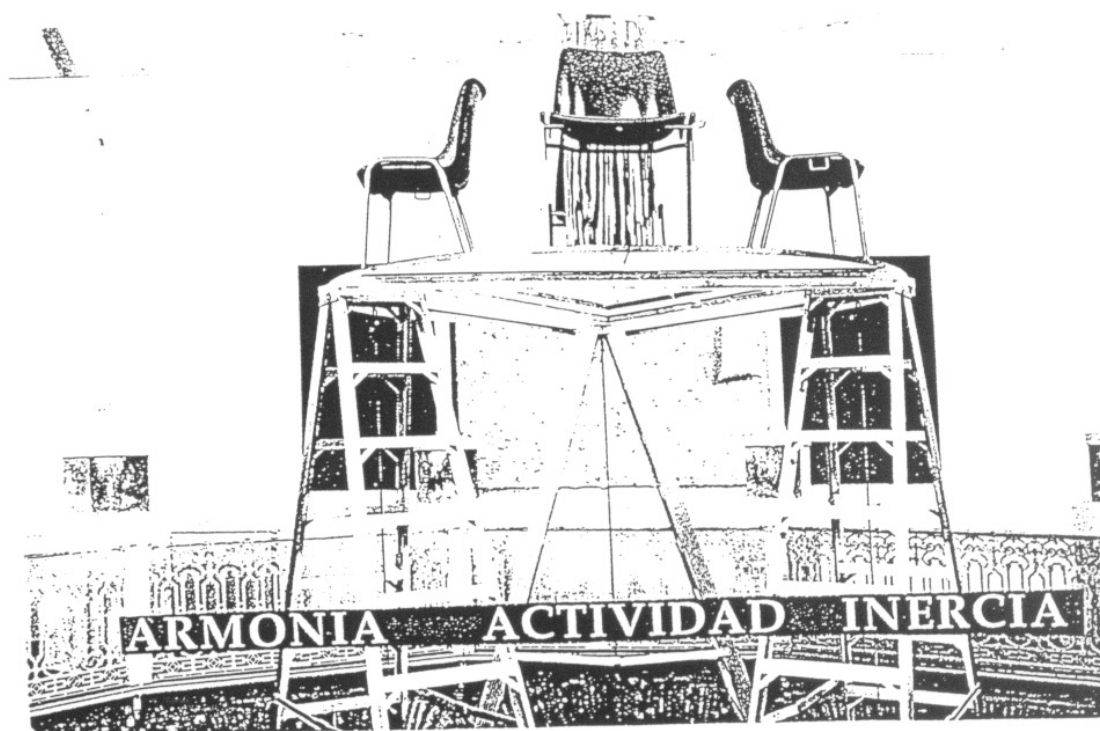


Figura 198.- Eugenio Cano. *Axis*. Parte de la instalación. 1999.



Figura 199.- Eugenio Cano. *Axis*. Parte de la instalación. 1999.

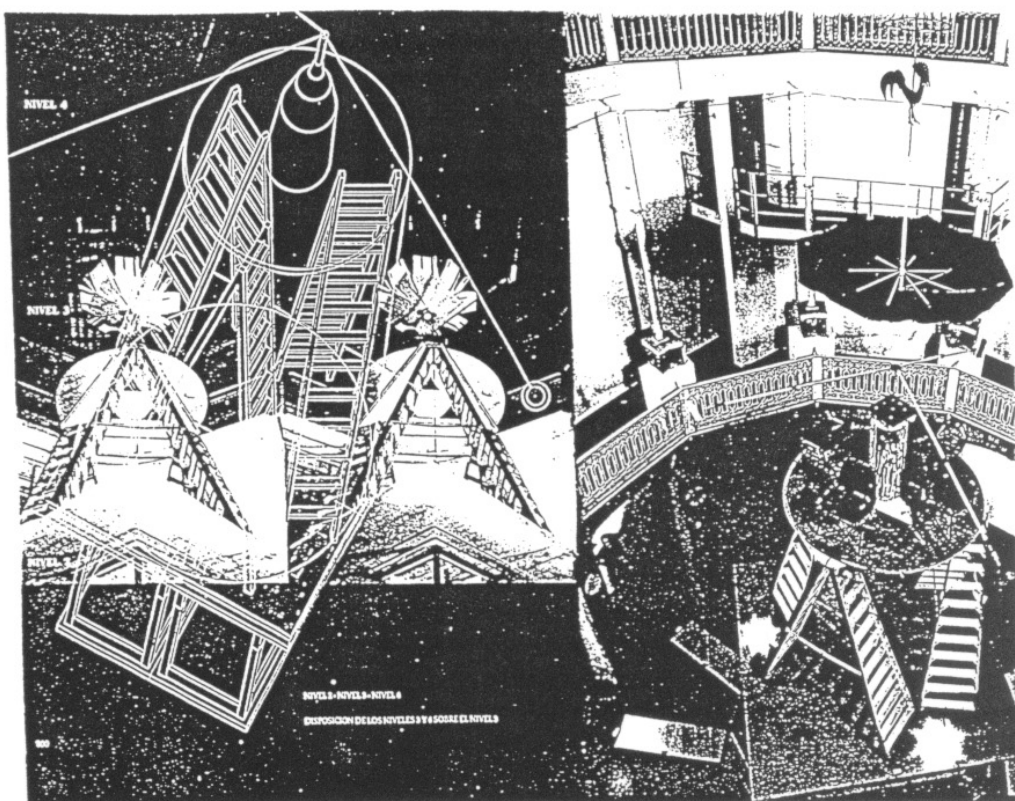


Figura 200.- Eugenio Cano. *Axis*. Parte de la instalación. 1999.

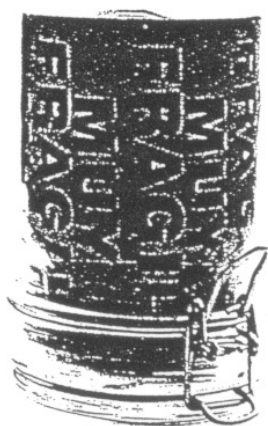


Figura 201.- Eugenio Cano. *Contenidos en conserva*. 1989.

literal nos colocaría ante el problema de la relación entre metáfora y verdad que ya desarrollaremos.

El desplazamiento semántico de la metáfora pragmática se produce, como ya hemos visto, gracias a la comunicación establecida entre el conjunto de similitudes del primer término seleccionadas como vehículo para su transferencia y modificación al segundo término. Según Searle existen hasta ocho tipos de movimientos:

Tipo 1.- Las cosas que son *p* son *r* por definición. Si la metáfora funciona, *r* será una de las características definidoras de *p*.

Juan es gigante = Juan es grande.

Tipo 2.- Las cosas que son *p*, son contingentemente *r*. El conjunto seleccionado *r* será propiedad destacada de *p*.

Concha es una foca = Concha es obesa, poco agraciada y torpe.

(Como podemos ver, ambos tipos se reducen a los ejemplos aristotélicos de movimiento de traslación de cualidades de A a B.)

Tipo 3.- Las cosas, que son *p*, se dice o se cree a menudo que son *r*, aunque tanto el hablante como el oyente sepan que *r* es falso de *p*.

María es una cotorra = María es muy dada a hablar demasiado y chismorrear.

Tipo 4.- Las cosas, que son *p*, no son *r*, ni son como las cosas *r*, ni (los hablantes) creen que sean *r*; no obstante es un hecho de nuestra sensibilidad, esté determinada cultural o naturalmente, que percibimos una cierta conexión, de modo que *p* se asocia en nuestras mentes con las propiedades de *r*.

Este estudiante es un diamante en bruto = Es muy valioso, pero está en bruto.

Tipo 5.- Las cosas *p* no son como las cosas *r*, ni creemos que sean como las cosas *r*, no obstante la condición de ser *p* es como la condición de ser *r*.

(Contexto pedagógico) *El profesor X es un buen domador.*

Tipo 6.- Hay casos donde *p* y *r* son lo mismo o similares en cuanto a sus significados, pero donde uno de ellos, normalmente *p*, se restringe en su aplicación y no se aplica literalmente a *s*.

Juan es un satélite.

Tipo 7.- En los casos en que la metáfora no tiene la forma “*s* es *p*”, la tarea del oyente no es ir de “*s* es *p*” a “*s* es *r*”, sino ir de “sp-relación *s*” a sr-relación *s*” y la última tarea es formalmente un poco diferente de la anterior porque, por ejemplo, nuestros principios de similaridad en el primer caso lo autorizarán a encontrar una propiedad que tenga en común las cosas *s* y *p* con *r*. Pero en el último no puede encontrar una relación en común; en su lugar tiene que encontrar una relación *r* que es diferente de la relación *p*, pero similar a ella en algún aspecto.

Juan devora libros.

Tipo 8.- Siguiendo dentro de los términos propuestos por Searle para la definición metafórica, la sinécdoque o la metonimia no serían más que tipos metafóricos. Chamizo contrapone esta idea de Searle al desgaste entrópico que este tipo de tropos conlleva, tal que su sentido primario es eliminado en gran parte y ocupado por el sentido metafórico, que en su desgaste pasa a ser sentido literal.

La opinión de La Moncloa ha sido negativa.(27)

Estos tipos se basan en la idea reduccionista dentro de la lingüística de la relación entre verdad y metáfora mediante la adecuación de la imagen al referente y al contexto. Por otra parte los tipos de la teoría metafórica de Searle nos colocan ante el abanico de la metáfora convencional, aquella empleada tanto para vivir normalmente y comunicarnos como para la elaboración de ese tipo de obras menores o de entretenimiento. Sin embargo, este sistema perteneciente a la iconosfera es el que

constituye los procesos de aprehensión y generación de los objetos en la realidad: porque conformamos mentalmente los objetos en relación a la metáfora (o metáforas) de este tipo que utilizamos para hablar de ellos. Este sistema nos proporciona unos puntos de referencia que a su vez generan redes subsidiarias de sentido lo que permite que la metáfora, como ya vimos en las metáforas estructurales, pertenezca a un contexto y a su vez ella genere otro. No entraremos a discutir en ámbitos gnoseológicos o epistemológicos y menos aún dentro de un contexto lingüístico, pero sí apuntaremos la relevancia que dentro de la iconosfera posee este sistema metafórico convencional de aprehensión de la realidad y de configuración de la misma por medio de imágenes convencionales. Esta situación nos coloca ante un conocimiento virtual que se reelabora a todos los niveles humanos, tanto lingüísticos como plásticos e intelectuales en general. Es así como la iconosfera se ciñe a los más recónditos aspectos de la realidad humana generando por ello tal densidad de imágenes que su única jerarquización se corresponde con la densidad semántica y los sistemas de ocultación utilizados para desleer lo más posible el proceso entrópico. Es por este mismo motivo que la creación de imágenes de un alto contenido semántico tiene un carácter ético. Este tipo de ética no tiene nada que ver con la moral institucional o convenida entre los estamentos sociales, sino que se cierne sobre un ámbito mucho más difuso como es el de las estructuras ontológicas. Definiremos estas estructuras como aquellas formas de plenitud de ser en el mundo del individuo subjetivo. Estas estructuras, que habitualmente son modélicas en el sentido literal, no tienen habitualmente un carácter público, sino que por el contrario son realizaciones o construcciones que tienen que ver más con lo íntimo y que una vez superado este territorio se universalizan y resemantizan mediante el proceso de interpretación hermenéutico. Por tanto, el carácter ético, sobre el que volveremos reiteradamente en todos los tipos metafóricos y sobre el que ya apuntamos en el capítulo anterior sobre la alegoría en su manifestación gestual, no es convencional en tanto que la única convención posible sobre la que se puede sustentar pertenece al propio ser que la elabora, el acuerdo para la constitución de una imagen es por tanto un compromiso. Compromiso este asumido de modo unilateral por aquel que pretende dicha elaboración, y conocedor este del entramado entrópico al que su imagen deberá someterse. El carácter ético inherente a cualquier construcción se define en término de compromiso y lealtad. Como si de una manifestación de amor se tratara, en términos neoplatónicos explícitos ya en el capítulo sobre el jeroglífico, puesto que lo que se genera en realidad no es sólo una imagen más o menos convencional, sino un nuevo ámbito, del carácter que este fuera, un nuevo territorio en donde poder existir, o al menos donde puedan existir ciertos aspectos del hombre.

Dentro de las teorías lingüísticas la manifestación de esta forma ética nos viene dada en la relación establecida entre verdad y metáfora. En la mayoría de los estudios esta relación se mide en tanto la graduación del desvío entre el sentido literal y el sentido metafórico para la facilitación de la interpretación de la misma para su mejor traducción. Nosotros, lógicamente, no estudiaremos este campo, sino que nos ceñiremos brevemente al territorio ligado al conocimiento.

El origen de la relación entre metáfora y verdad y lo encontramos en forma de metáfora, *aletheia*, (...) *El sentido originario de la metáfora griega de la verdad hace alusión a los actos de desocultar y sacar del olvido y, por lo mismo, pone la verdad en relación al pensamiento antes que al "ente mismo", aunque invariablemente el acto desocultante del pensamiento tiende a coincidir con lo que es.*(28) Por el contrario la actividad de desocultar prefigurada en la metáfora griega de la verdad ya no tiene continuación en su etimología latina *verus*; *vereri*: temer, respetar venerar. Las actitudes

definidas en ellas son contemplativas, distantes y receptivas. La historia misma de relación entre verdad y metáfora es en sí la evolución de una serie de imágenes, la del velo, relacionada con la memoria y el conocimiento aparece tanto en la teosofía de Madame Blavatsky (*Isis sin velo*), como en la estética ontológica de Heidegger (*Caminos de bosque*), la de la luz, la *lichtung* de Martin Heidegger, o la evolución de la misma en la imagen del girasol, y por último la del divino error de Kostas Axelos (*Horizontes del mundo*.) En todo momento el conocimiento es representado con una metáfora, obviaremos ahora el problema de lo objetivo, (...). *Interpretar la verdad a través de una metáfora significa hacer concebible su índole propia por analogía con lo que sugiere esa representación. Tal acto pone en descubierto el rasgo de la verdad que se tiene por esencial y, a la vez, define la actividad delante del pensamiento en su busca. Hallar ese rasgo implica un esfuerzo de representación que configure su aspecto adecuado.* (29) La relación entre metáfora y conocimiento se conformará así a la manera de un círculo, se construye una imagen para apresar un conocimiento que es abstracto e inaprehensible, a su vez esa imagen es interpretada y se convierte en generadora de nuevas formas de conocimiento que son subsidiarias de la primera imagen en tanto que a su vez son conformadas como nuevas imágenes. Esta forma está alejada de la codificación emblemática o incluso de la alegórica en tanto que no es un número de formas o aspectos más o menos delimitados los que son utilizados como fuente original o posible sistema combinatorio, sino que como un rizoma(30) extiende sus contenidos en la misma manera de raíz; cuanto mayor es el número de interpretaciones mayor densidad alcanza la imagen, siempre y cuando esté dispuesta para soportar el desgaste entrópico que esta fórmula supone.

Todas las imágenes posibles sobre la relación entre metáfora y conocimiento o metáfora y pensamiento, se mueven entre dos puntos, uno el de la visión, ver, luz, girasol, velo, etc, y otro el desvío –*phora* propio de la naturaleza metafórica. Esta idea de la visión y del movimiento o más exactamente de la visión que se mueve genera en sí la imagen más duradera de todas ellas, la de la trascendencia. Cualquier conocimiento es trascendente por que es un ver en el recorrido de un movimiento. Esta actividad, que no es un ver más allá, es la constitución originaria de toda la iconosfera porque en realidad dicha acción de ver no es tanto ver tal o cual cosa como hacer ver, que es lo que la imagen posibilita. Lógicamente, a diferencia de las anteriores formas de representación esto no es posible mediante un código restringido basado en la posibilidad de intercambio de las figuras, sino que sólo puede realizarse desde la originalidad, aún cuando esta no suponga más que el aporte de un matiz. Si seguimos a Borges nos encontramos, en sus lecturas de Schopenhauer, que el pensamiento de occidente, así como el de oriente, gira siempre alrededor de un reducido número de metáforas o imágenes que se van acomodando a las necesidades de la gente dependiendo de los tiempos.(31) Esta pequeña modificación en el conjunto social metafórico convencional, lo que podríamos llamar arquetipos nos viene dada en la necesidad de supervivencia en el mundo, como ya hemos visto toda metáfora supone una experiencia que la origina y a su vez la hace indispensable, es por este motivo que si bien las grandes metáforas recorren la totalidad del tiempo histórico estas se presentan de diferente manera dependiendo de su época y de su territorialidad por una necesidad de adaptación. Tomando este pensamiento por los pelos podemos afirmar que la metáfora es en sí misma de carácter biológico, tanto como cualquier evolución ósea o muscular, y que las variaciones en las grandes metáforas históricas, lo que Trías denomina *eón*, (32)suponen una revolución en todas las formas de estar en el mundo.

Cualquier pensamiento metafórico estará unido a la idea de trascendencia, de ahí que la metáfora sea ilimitada y esté siempre ligada a la luz y el desocultamiento. (33)

Traer desde sí su propia luminosidad independiente de la mediación sensible que la hace presente, como exige su acepción ontológica, sería insinuable como reflejo de una metáfora ilimitada, con la que se sugiere que la verdad desborda en su trascendente presencia el acto de captante mediación. La metáfora se muestra entonces no como un recurso del pensamiento que por obra de la fantasía sensibiliza sus captaciones, pues la posibilidad captante y de ver más allá de lo sensible, ya debió ser prefigurada en el acto que en un comienzo declara la verdad como descultación.(34)

Llegamos de esta manera a la forma en que se piensa la metáfora, si la metáfora es la fórmula para aprehender ese tipo de conocimiento abstracto derivado de las sensaciones, y es mediante ella que podemos tomarlo y desvelarlo, el contenido en sí de la metáfora nos es inalcanzable. El sentido contenido en la metáfora es cognoscible pero no totalmente aprehensible. Podemos llegar a entender una metáfora pero no a poseer la totalidad de su conocimiento desvelado. Propongamos otra metáfora para su entendimiento, esta es de tal manera que un cristal de colores, como una baratija de cristallero, dependiendo de cómo sea colocado la luz incide en ella de una manera u otra aportando así una u otra visión del mismo cristal. Este sólo brilla si la luz incide en él y a su vez nunca brilla de la misma manera. Así la metáfora no puede ser aprehendida en su totalidad en tanto esté bien formulada, sólo puede ser comprendida en un momento desde un punto de vista, pero guardando su polisemia para otra posible lectura. La polisemia en que se sustenta la metáfora no lo es tanto de contenidos como de contextos posibles en los que puede ser leída. *En su irrepresentable infinitud se hace presente el pensamiento, pero no le pertenece, así como tampoco le pertenece al sujeto, a la metáfora, ni al ente.*(35) La metáfora es una manera de representación, un reflejo del hombre en el mundo, generadora de una realidad virtual o paralela constitutiva de la iconosfera. En tal caso, la representación no reproduce algo, sino que introduce el modo de verlo, y esto es válido para toda declaración que inaugura una visión, a diferencia de la que describe hechos o reitera verdades consabidas. A. Biese ciñe así lo antropomórfico de la metáfora: *Lo que nos une a todo lo viviente es la simpatía, es el conocimiento lleno de fe del parentesco, que todo lo que vive y se mueve es común. Esto no es sólo algo agraciante, sino que es la visión artística, es también el captar en una vida interior el pensamiento inicialmente posibilitante que se oculta en toda capa exterior, es el devenir íntimo de toda gran concordancia que incluye a todo lo existente de la creación.*(36) Esta metáfora metalingüística, más cercana a lo filosófico que a lo meramente lingüístico, se inscribe dentro del pensamiento wittgensteiniano de los límites del mundo como los límites de lo decible. Si sólo existe aquello que puede ser dicho y los límites de la realidad se circunscriben a aquellos que pueden ser definidos mediante el lenguaje, por lo que la creación de una nueva metáfora supone la ampliación de esos límites. Esta aseveración teórica viene perfectamente delimitada en términos reales en la definición de Lakoff, si las metáforas tienen la facultad de poder definir la realidad es por la jerarquía de tipos que en sus contextos han desarrollado, de esta manera, dependiendo del ámbito semántico se seleccionan unos aspectos y son velados otros para de esta manera poder poner en relación distintos ámbitos. La conexión de un solo tipo con otro campo semántico relaciona a ambos en su conjunto creando así esa ampliación del territorio de la realidad antes mencionado en términos wittgensteinianos. Más importante es la relativización de los términos creados por la metáfora dado que hasta ahora, y en la mayoría de las teorías metalingüísticas, hemos dado por sentado la instauración de verdades por medio de la metáfora en tanto que creadora de nuevos espacios de la realidad, Lakoff nos hace tener en cuenta que los términos creados por la metáfora crean a su vez un ámbito semántico y que es sólo en él donde realmente pueden ser consideradas como verdaderas. Nosotros tomaremos como verdadero no

sólo la aseveración creada por la imagen sino el nuevo ámbito semántico donde se desarrolla dado que este es creado a base de una jerarquía de tipos que posibilita la nueva creación de imágenes. Es esta relación jerárquica donde nosotros entendemos los términos de verdad, viniendo esta a estar más cerca de la idea de originalidad y extraterritorialidad semántica que de ese concepto de adecuación semántica, medida del desvío, en que se manejan el resto de las teorías. Importante revisión de estas teorías podemos encontrar en José Chamizo Domínguez, sus teorías sobre la verdad vienen a ser un medidor entre la metáfora literal u objetiva y la metáfora de creación o subjetiva. La metáfora creativa provoca no un desvío, sino una contaminación de campos semánticos basada esta en dos aspectos, uno que es función de la metáfora creativa la de denominar o nombrar un hecho novedoso o una verdad sobre este hecho, utilizando para ello términos que eran aplicados literalmente a otros ámbitos fenoménicos, y por otro lado, que este cambio de significado de los términos aparece como ineludible para el “crecimiento de un cuerpo de conocimientos”. Este medidor se basa en las relaciones de adecuación y correspondencia tanto de los campos semánticos puestos en común, conjunto de tipos seleccionados, como de los nuevos contextos creados, siendo esto último fundamento de lo que nosotros entendemos como verosimilitud. Todos estos aspectos nos presentan la relación entre verdad y metáfora fundada en la coherencia, indispensable esta para la verosimilitud. Esta coherencia afecta a la totalidad de las imágenes creadas, tanto de las principales como las subsidiarias, en definitiva, afecta a la totalidad de la jerarquía. Pese a todas estas aseveraciones Chamizo echa mano de la relativización de Lakoff cuando dice: *Junto al hacho de que un término metafórico determinado pueda pertenecer a dos o más redes metafóricas y sea susceptible de recibir valores de verdad distintos a la aseveración en que aparezca en cada caso, está también el hecho de que las metáforas tienen, en muchos casos, un significado abierto - con sus valores de verdad también abiertos- que sólo se podrá cerrar en función de las coordenadas cognoscitivas en que se sitúe el oyente y en función del contexto de la preferencia.* (37)

El aspecto subjetivo, tanto del momento de la creación como del de la interpretación, de una metáfora de creación o de una metáfora convencional se convierte así en lo que a lo largo de nuestro trabajo hemos denominado fundación de la imagen. A estas alturas tenemos ya suficiente camino andado como para poder entender lo inexcusable de este término. El momento de la fundación de una imagen aún tanto caracteres temporales, valoración de ese instante en la misma medida del resto de los momentos de refundación, como aspectos espaciales, en tanto que se convierte en lugar común, aquello que puede ser visitado, recorrido, explorado, en términos metafóricos. Es importante que observemos cómo este momento de fundación es común para cualquier posible constitución semántica de una imagen, pertenezca esta a los términos que fueran.

Ser agua

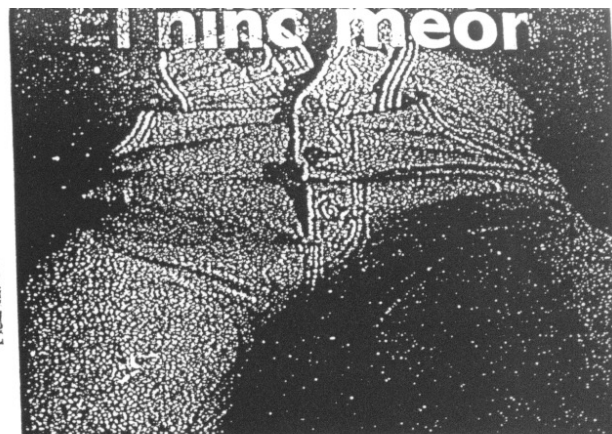


Figura 202.- Alex Francés. *El niño meón*. 1996.

Ser como el agua

Ser pez y ser agua

Figura 203.- Alex Francés. *Se agua. Ser como el agua*. S/f.

En la obra de Alex Francés podemos ver el tipo de relaciones establecidas entre la metáfora que reside en la imagen y la metáfora que se ubica en el texto, así como la relación que se sintetiza en el icono que de este modo se elabora.

Figura 204.- Alex Francés. *Átame*. 1996.



16.- LA METÁFORA FILOSÓFICA

Históricamente la metáfora filosófica ha estado encuadrada entre dos grandes tendencias, actualmente muy beligerantes, que podemos personalizar en la aversión de Hobbes por el uso de esta para presentar pensamientos (*Leviatán*, Primera parte, cap. V) y las teorías de Vico sobre el origen del pensamiento y el lenguaje a partir de la capacidad metafórica desarrollada en el hombre, (*Ciencia nueva*, Origen de la metáfora.). Nuestra finalidad con este capítulo es hacer un breve recorrido por las definiciones contemporáneas de metáfora y presentar la actual disyuntiva sobre su valoración. Se esbozarán en él las relaciones que la metáfora tiene con lo sagrado, Murena, y con la estética, Gadamer.

16.1.- CONCEPCIONES DE LA METÁFORA EN LA FILOSOFÍA.

16.1.1.- HEGEL. La metáfora sistemática.

Hegel introduce en su sistema estético la metáfora como forma menor de la imagen, en esa relación entre el significante y el significado y en su posterior transcendencia a universal. La viene a comparar con la alegoría o el símil y en una primera aproximación la introduce dentro de las categorías del simbolismo consciente de la forma artística comparativa, formas utilizadas habitualmente como accesorios o de manera subordinada a obras de mayor alcance. De este modo dice: (...), *el significado universal llega para sí al dominio de la figura ilustrativa, la cual todavía no puede darse más que como mero atributo o imagen arbitrariamente escogida. Aquí entran la alegoría, la metáfora y el símil.*(38) En el desarrollo y ampliación de la forma simbólica consciente nos encontramos ya de una forma claramente definida el concepto de codificación que de la metáfora tiene Hegel, no atiende este más que al tipo de relaciones que la metáfora genera formalmente, quedando eliminada de esta relación cualquier posible forma de la subjetividad y eliminando de esta manera cualquier posibilidad de ampliación de los campos semánticos. Deja reducida la metáfora a un simple código de intercambio formal, es decir un campo semántico perfectamente definido y subsidiario de una ámbito o contexto conceptual que lo modifique y lo reubique dentro de un discurso de carácter universal. La forma metafórica queda reducida a un sistema de connotaciones incapacitado para la elaboración de un significado de densidad suficiente para ser tenido en cuenta como obra o forma completa. (...) , *el significado es lo primero que ante sí tiene la consciencia, y la imaginativización concreta de aquel sólo acompañante y accesorio que no tiene para sí ninguna autonomía, sino que aparece como enteramente subordinado al significado, de modo que ahora también el arbitrario subjetivo de la comparación, que busca exactamente esta y no otra imagen, aparece más precisamente. Este modo de representación no puede en su mayor parte llevar a obras de arte autónomas y debe por tanto contentarse con la incorporación de sus formas, en cuanto lo meramente accesorio, a productos diversos del arte. Como géneros principales pueden aquí enumerarse el enigma, la alegoría, la metáfora, la imagen y el símil.*(39) La metáfora es reducida de esta manera a un sistema comparativo, lo que Gottfried Benn denomina el “como” de la imagen, o la forma más grosera de constitución de una forma de sentido.(40)

Así, Hegel, diferencia entre la mera comparación o símil y la metáfora en el grado de distancia analógica. Mientras que en la comparación imagen y sentido

permanecen separados, en la metáfora ambos son unidos en la nueva imagen creada,



Figura 205.- Javier Pérez. *Sin título*, 1997.

En la obra de Javier Pérez los procesos metafóricos se reducen a un conjunto de elementos que por repetición se han constituido en símbolos, y que a su vez habían sido tomados de un conjunto de referencias anterior: la tradición francesa de cuestionamiento al cuerpo y a lo orgánico, para generar así un código. La reelaboración constante de este código por medio de autoreferencias genera un campo semántico que se nutre a sí mismo proporcionándose tanto el contexto como el ámbito de campos de significación. Esto sólo es posible aplicando una estructura hegeliana de paso de lo individual a lo universal. Queda así claro uno de los procesos negentrópicos de duración media. Todas las obras pertenecen a 1997 : dibujo a acuarela, lápiz, escultura de crin de caballo y vídeo.

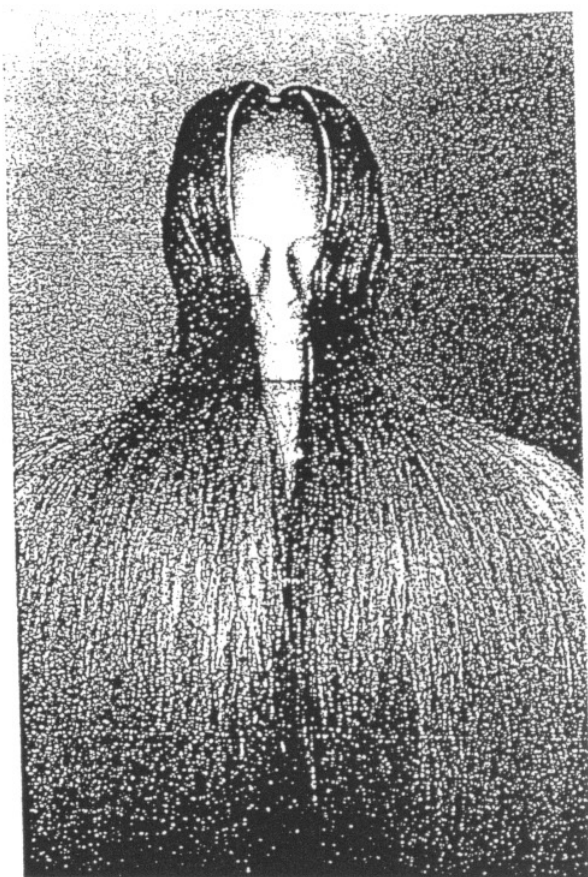
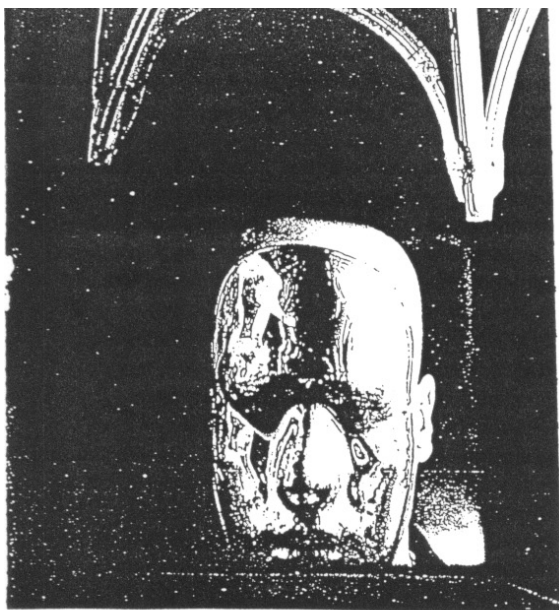


Figura 206.- Javier Pérez. *Máscara ceremonial*. 1998.

pero a su vez mantienen su



Ponerse la oscuridad en la cara.

Figura 207.- Javier Pérez. *Ponerse la oscuridad en la cara.* 1997.

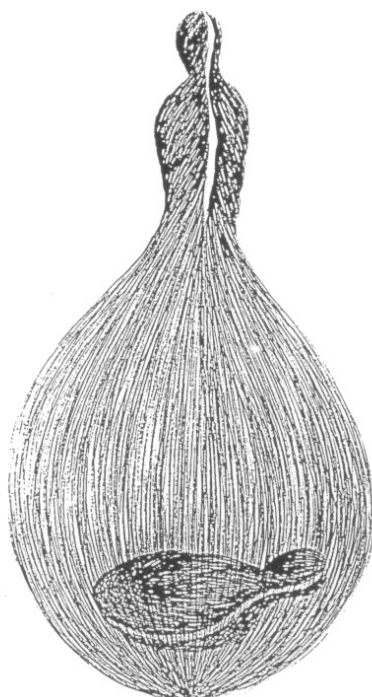


Figura 208.- Javier Pérez. *Máscara de seducción.* 1997.

referente diferenciado. Esto es posible por que sólo se pueden crear metáforas dentro de un contexto, o mejor dicho, sólo son plenamente válidas si se corresponden con su contexto más adecuado. Lo cual relativiza el problema de la polisemia y lo restringe a una mera adecuación que se deja a la subjetividad. Así nos viene a definir en una serie de puntualizaciones:

α) Pese a la polisemia infinita inherente a la metáfora, la determinación de esta, la aprehensión de su sentido se realiza de forma rápida e inequívoca. Dado que toda metáfora se configura en un contexto, una vez asimilado este, cualquier forma es rápidamente asociada con su sentido sobreentendiendo al mismo tiempo su referente literal.

β) Lo metafórico tiene ante todo un origen, y una finalidad, antropomórfica.

ββ) El desgaste, la entropía, al que se somete a la forma metafórica transforma esta de imagen creada en imagen literal. Su uso pasa de ser figurado a ser literal. La duda que se plantea entonces, la duda que plantea Hegel, es si este cambio de lo figurado a lo literal afecta también al contenido espiritual de la imagen. Es decir, si se produce la misma asimilación espiritual en el hombre del contenido de la imagen que la asimilación que el propio lenguaje realiza de esa imagen. Si fuese de esta manera, como lo es, la metáfora dejaría de ser un código para convertirse en una forma de ampliación del conocimiento.

γγ) Teniendo en cuenta lo anterior queda definida la finalidad de la metáfora creativa como mecanismo que renueva las metáforas que han sido convertidas en literales. No se produce así una creación en sí sino una renovación de viejas imágenes, entendiendo aquí el término imagen en la forma que lo entiende Hegel,(41) por otras nuevas, sin que exista un cambio real de contenidos más allá de los matices necesarios impresos por la sociedad y la época, por las costumbres y las necesidades. Las nuevas imágenes son validadas en tanto sea aceptada su universalidad.

γ) La creación de metáforas conlleva la necesidad de la originalidad como resorte que active el principio de intuición. Este se viene a fundamentar en varios puntos:

αα) El fundamento del reforzamiento. A mayor originalidad mayor intensidad en el estrato hermenéutico provocando una mayor actividad de la intuición.

ββ) Un segundo fundamento reside en la capacidad de abstracción desarrollada para el entendimiento de lo metafórico. Las cosas del espíritu se universalizan mediante este tipo de procedimientos eliminando de esta manera todo lo material en el ejercicio hermenéutico.

γγ) Por último, la metáfora necesita de lo verosímil para su constitución sólida, por muy desviada que se encuentre de cualquier literalidad.(42)

La metáfora queda definida de una manera mucho más sencilla cuando Hegel hecha mano de Aristóteles y dice: *Pues la imagen literal no representa sino la cosa en la realidad a ella pertinente; la expresión figurada en cambio no se demora inmediatamente en el objeto mismo, sino que pasa a la descripción de otro segundo, a través del cual debe hacérsenos claro e intuitivo el significado del primero.* (43) Más importante que esta forma tradicional de definición es lo que se sigue de ella traspasándola a un nivel ontológico; pues por un lado el sujeto, que en su propio interior no es libre de manifestares, carece de esos recursos, sólo puede revelarse en lo otro, en su proyección comparativa corporeizando lo universal, de tal manera que en cualquier caso, sólo es accesible el conocimiento mediante la comparación con fenómenos particulares del mundo. El contenido de estas analogías es relativizado al ser creaciones subjetivas.(44)

16.1.2.- NIETZSCHE. La metafórica.

Ya toda la filosofía de Nietzsche está surcada de metáforas, de la libre creación que estas suponen y del uso sistemático de lo que nosotros hemos llamado fundación, la imagen del superhombre, del niño-dios Dionisos, Apolo, etc.

Nietzsche escribe en el verano de 1873 algunas reflexiones sobre el carácter metafórico de todo lo que el pensamiento organiza, y del mismo modo que hemos visto en la metáfora metalingüística por medio de Lakoff, no olvidemos que Nietzsche era filólogo, relativiza el término de verdad. En Nietzsche la metáfora tiene ese aspecto fabulístico de las parábolas, hace uso en el ámbito conceptual de ese conjunto de resortes que constituyen el pathos de una imagen, lo que en el jeroglífico denominamos enigma. *Existe en el hombre, observa Nietzsche, un impulso irrefrenable a la construcción de metáforas, imágenes e intuiciones que quedarán sepultadas en el cementerio de los conceptos. Y al mismo tiempo, opera en el hombre, una irresistible inclinación a dejarse engañar, a permitir que lo aturda el rapsoda que le narra, como si fueran verdaderas fábulas épicas.*(45)

Nietzsche se acerca así a la postura de Vico, recordando el origen del pensamiento en ese vigor de las imágenes que la convencionalidad ha ido llenando de conceptos más o menos intercambiables, pero que aún en el fondo consiguen mantener cierta temperatura de su vitalidad. Esta parte de las ideas arquetípicas pertenece a ese ámbito que está más allá de lo intuible, aquello que apenas es presenciado y que sin embargo atempera la totalidad del ámbito en que la idea es originada y constituida en imagen; lo que de otro modo mucho más inexacto denominaríamos matiz.(46)

La metáfora es ante todo manifestación de un antropomorfismo tan radical, perteneciente a formas mucho más antiguas, como lo pueda ser la tecnología más devastadora. Se configura así como una moneda, o como ya hemos dicho antes como una *reductio ad unum*, por una cara es un complejo sistema generador de una dimensión del hombre, la iconosfera; pero no de una dimensión unitaria, sino un plano sobre el cual se deslizan múltiples líneas, contradicciones y paradojas, lo que llamaremos la virtualidad verosímil. Si siempre hemos dicho que la iconosfera carecía de jerarquías debemos comenzar a puntualizar y establecer dimensiones dentro de ella. Hasta ahora hemos hablado de ámbitos, el semántico, el formal, el moral, etc, la metáfora aporta un nuevo ámbito que es el de la coherencia, y que para eliminar todas las posibles connotaciones metalingüísticas de carácter restrictivo denominaremos dimensión o ámbito virtual. Este no se fundamenta en la adecuación entre la realidad y la imagen creada, dado que la realidad no existe hasta que la imagen es creada, esta es quien la configura, tanto a la realidad como al conjunto de ámbitos donde se desarrolla. Pertenece al conjunto de mecanismos del enigma, a su ámbito, es por tanto un elemento negentrópico. Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos* desarrolla las escenas de cómo el mundo verdadero terminó por convertirse en fábula. Con mucha mayor consecuencia podríamos formular la hipótesis de que, más allá de la metafísica y del universo de las apariencias representativas, existe tal vez para Nietzsche una realidad de tipo ilusorio, metafórico.

En el otro lado de la moneda nos encontramos con la máscara, con lo que se oculta mediante las metáforas, tanto en un sentido semántico como psicoanalítico y siempre dentro de ese estar en el mundo de manera subjetiva. *Se trataría de alcanzar la posibilidad de representarse la necesidad de un engaño sin que la máscara correspondiera a un rostro. La efigie consumida, sin que pueda por completo ser borrada, no es la hermosa imagen originaria porque, al contrario, ella misma es ilusión, fábula. Hace falta verdad, esta se halla oculta, disimulada en la telaraña del*

cálculo lógico, producto ciertamente de las transacciones intersubjetivas en el decurso del tiempo histórico. Pero esta misma verdad no es al fin otra cosa un movable ejercicio de metáforas. Ningún valor es igual a sí mismo, no hay ningún fundamento. Antropomorfismo. Engaños.(47) Para entender este fin podemos tomar como referente la metáfora del niño, y siguiendo a Lacan, entenderla como manifestación de simultánea de lo imaginario, lo simbólico y lo real. *Se debe construir una idea de la realidad que brinde una referencia no unívoca (del signifiante al significado, y viceversa); y no es suficiente considerar al referente como escondido, ni siquiera como ausente y, por lo tanto jamás agotable.*(48) Que toda metáfora creada tiene su referente en la realidad más próxima es algo que ya quedó muy aclarado en la metáfora metalingüística, lo que Nietzsche nos enseña es cómo cuanto más sencilla es esta referencia, atardecer, anochecer, etc, más sólida y mayor es el horizonte de remisión del significado precisamente porque hace referencia a ese común arquetípico que no es sólo convencionalidad de una sociedad sino de todo el grupo humano, incluidos los muertos y los no nacidos. Toda la estructura metafórica de Nietzsche se apoya sobre tres grandes metáforas míticas: Apolo, Dionisos y Sileno. Desarrollaremos esta trinidad en su vertiente estética en el capítulo dedicado a la metáfora y el arte.(49)

La relación que Nietzsche establece entre la metáfora y el sujeto, ese plano de contenido inscrito en lo ontológico, viene dado por medio del valor. No del valor en tanto que graduación del desvío semántico sino en tanto que identificación del sujeto creador con las metáforas generadas: un posicionamiento ante la realidad. Ser y valor se vinculan así a la vida como actividad creadora, a la fuerza, a la voluntad creadora como tensión. Esta postura nos lleva a ese giro producido en la filosofía occidental, en buena medida debido a Nietzsche, del ámbito epistemológico, como fuente principal de conocimiento de la realidad, a la preponderancia del ámbito estético, y aquí no sólo entra el arte y la literatura, sino también la religión, los mass media, la cultura popular, lo que en nuestro trabajo hemos denominado iconosfera. Los procesos de conocimiento, que pasan de ser pasivos a ser activos, creadores, lo que en Nietzsche es la voluntad, pasan de ser analizados a ser interpretados, es decir, generadores a su vez de otro conocimiento. De esta manera el conocimiento no se establece ya por cantidad de saber sino que se construye en forma de estratos o niveles poseedores de una jerarquía que nosotros no vamos a entrar a analizar, dado que el ámbito que a nosotros nos interesa, el de la iconosfera carece de ella. Dicha jerarquía viene determinada por la densidad del campo semántico que constituye la imagen. La construcción de este campo semántico esta sujeto a un conjunto infinito de variables en la realidad que es imposible determinar. La iconosfera viene a constituirse así como un territorio semántico real, o usando una vieja metáfora como espejo de la realidad, no por las imágenes producidas, sino por tener en común un conjunto de mecanismos que son los generadores de esas imágenes.

16.1.3.- BERGSON. La “nuance”.

Al igual que Nietzsche la filosofía de Bergson está preñada de un conjunto de densas imágenes. Al contrario que en el caso del filósofo alemán en Bergson la lectura de dichas imágenes no es lo principal, sino la finalidad que las crea, o mejor dicho, la manera en que son creadas. Para Bergson no es tan importante la imagen como el proceso gnoseológico que la crea, ese proceso que si bien está sujeto al conjunto de las categorías kantianas por el contrario se nos presenta de manera unitaria mediante la intuición. Lo que Ficino y los neoplatónicos llamaban conocimiento angélico y que

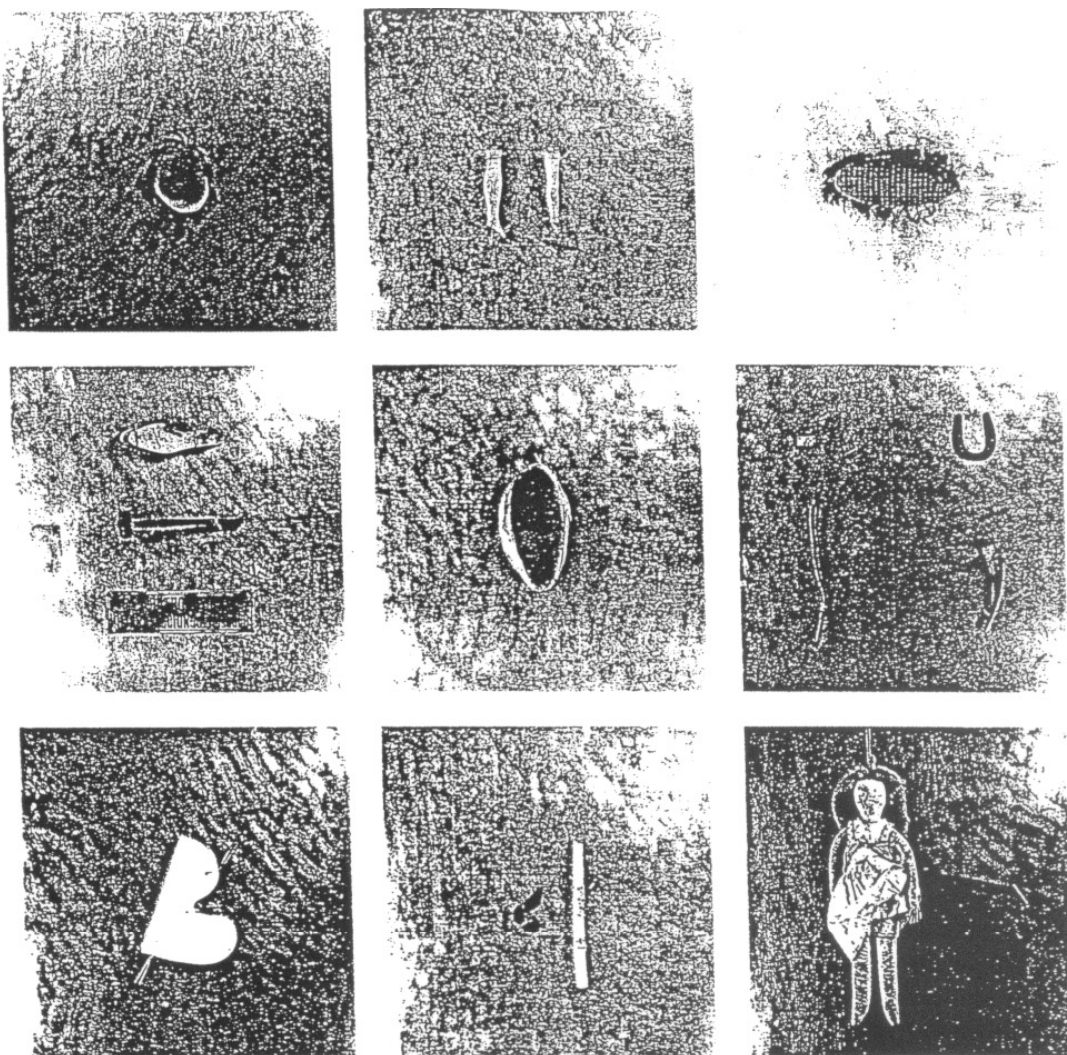


Figura 209.- Carmen Calvo. *Sin título*. 1999.

Metáforas de traslación y memoria en la obra de Carmen Calvo. 1999.



Figura 210.- Carmen Calvo. *Sin título*. 1999.

vimos en el jeroglífico.(50) La filiación platónica del término intuición lo encontramos en las definiciones que del mismo realiza Bergson en su *Introducción a la metafísica* cuando hace referencia al conocimiento directo del objeto, en oposición al procedimiento discursivo o analítico. Visión, contacto, penetración, y simpatía son los términos que rodean la idea de intuición. No es difícil así, y dado el amplio espectro en que se realiza, desde la experiencia sensible a la mística, objetar el carácter misterioso de ese conocimiento, su subjetividad afectivo-emotiva y la extrañeza generada por esa propia subjetividad trascendida. Esta imagen de la subjetividad trascendida se viene a objetivizar mediante la concepción de la intuición como “órgano mental”. Es esta la contribución original de Bergson a la teoría tradicional de la intuición. Este órgano nos permite estar dentro de las cosas, a obtener una experiencia metafísica, en tanto que experiencia que trasciende el mero conocimiento epistemológico del objeto: *Dentro se dice intus. Por esto el acto radical de la filosofía, el gran órgano mental para filosofar es, para bergson, la intuición. Es el acto que nos coloca, que nos instala, dentro de las cosas.* (Zubiri: 1963, 181.) (51) Esta experiencia, que Bergson denomina *nuance*, se constituye en el momento de exploración de la conciencia interior, en el ámbito de la subjetividad. Habrá que reconocer entonces que la *nuance*, antes de ser manifestación más o menos externa de un objeto que se presenta a la percepción, es la compleja, enigmática imagen de la propia vida subjetiva. La *nuance* se refiere sobre todo a la identidad. Dentro de toda esta teoría de la intuición Bergson solucionó sus relaciones con la temporalidad mediante la memoria. Introduciendo en ella el concepto de *nuance*, intuición individual que a su vez pertenece a un conjunto de intuiciones mayor que componen cierto estrato de la realidad subjetiva del individuo, radicaliza el concepto de subjetividad mediante la formulación de la identidad generada por ella. Esta identidad viene a presencia formulada sólo por la *nuance*, dado que esta, la *nuance*, dentro del proceso intuitivo formula esa certidumbre determinada de la difuminación, lo que con anterioridad hemos llamado matiz y que aquí aparece de manera mucho más delimitada. La *nuance*, dentro del proceso intuitivo, hace aparecer ese rasgo distintivo e insustituible de una experiencia personal y única. Es el mecanismo que posibilita la identidad en el sujeto, que posibilita la subjetividad en sí. *Es aquello que da a la experiencia una unicidad y una peculiaridad que no puede ser repetida, cada duración es, irremediabilmente, nuance. Cada verdadero recordar, aún confundido con el mero recuerdo rutinario y mecánico, es distinto de cualquier otro, concreto, inaferrable.*(52) Son obvias las connotaciones que este concepto tiene dentro del arte posmoderno, y en la continuación de esta imagen, la *nuance* se convierte en un collar de perlas cosidas mediante un hilo racional que son activadas mediante el recuerdo, especialmente de sonidos y colores, lo que nos lleva a ese pansimbolismo de las vanguardias del norte de Europa. La compleja imagen del collar viene reflejada en forma de analogía en la de sinfonía, tanto de sonidos como de colores. Es evidente el paralelismo con las *Composiciones* de Kandinsky. Pero pese a todo la *nuance* de lo vivido sigue siendo detalle, rasgo y hasta casualidad lo que para Cezanne era la *petit chose*, la pequeña cosa, la pequeña percepción. *Las nuances de la subjetividad no pueden ser captadas: diferencia, discontinuidad, continua transformación e interpretación las vuelven inaferrables con los medios de una inteligencia asimiladora y visual. Nunca logramos ver su “música”. Pero en cada una de ellas se condensa y queda como encerrado nuestro ser subjetivo. O mejor, la subjetividad es ella misma sólo en esta huidiza presencia. El sujeto está ahí por entero, en la coloración que asume cada experiencia suya. Y es, por cierto, una forma de identidad: la coloración no es nunca igual, pero nosotros seguimos reconociéndola como nuestra. Por otra parte, se trata de una medida que no puede librarse de la discontinuidad de cada nuance, de su intermitencia,*

de su casualidad, de su característica de ser más extravagante que los sueños.(53) Reaparece así una de las constantes metafóricas, la de la verosimilitud. La nuance trata de lo real que se hace posible. Imprevisible y siempre nueva, la realidad siempre se crea desechando su propia imagen. Lo posible es, pues, el espejismo de lo presente en el pasado, es esta la forma en que se espacializa. Esta forma de espacialización de la memoria, de diseño de un territorio en el que poder existir sin la continua duda de lo real viene a nombrarse en Bergson con la imagen de la sombra. Esta imagen es paralela a la del velo en Heidegger. La memoria, representada en la imagen de la sombra, tiene dos aspectos fundantes, por un lado el recuerdo, y por otro lado la ficción, que no es otra cosa que el recuerdo manipulado con un fin. Es la ficción, como manifestación de lo subjetivo, la que hace posible la acomodación del hombre a las fluctuaciones de la realidad. Con todo, a veces puede descorrerse el velo, pero los artistas agregan otras *nuances*, nos hacen ver cosas jamás vistas, amplían la experiencia. ¿Dicen falsedad? No; desplazan la sombra, manteniéndola, y corroen así la idea de una verdad sin sombras. La metáfora se convierte en Bergson en mecanismo de la intuición y esta en forma de relación de la subjetividad con la realidad.

16.1.4.- PAUL DE MAN. El estrato metafórico del conocimiento.

Paul de Man revisa el concepto metafórico dentro de la tradición que más lo ha criticado, la inglesa, y dentro del ámbito menos propicio para el deslíz literario, el epistemológico. Irremediamente acaba dentro de los problemas epistemológicos reflejados en el lenguaje, más concretamente en la relación, en ninguno de los casos que estudia trascendente, entre el lenguaje y el conocimiento sensorial. Paul de Man es de los autores que reduce así la capacidad creativa de la metáfora y la subordina a la experiencia. No es la metáfora una invención que nos sea válida más allá del deleite que su nueva configuración nos proporcione, y su valor es tal en tanto sea capaz de codificar un grupo de experiencias y nombrarlas para que puedan ser comunicadas. El territorio de la metáfora se amplía así a la totalidad del lenguaje pues al ser considerado este en su esencia como nominal, la metáfora queda reducida a un mecanismo, o mejor dicho a un resorte o gozne, que hace hábil la relación entre lenguaje y realidad posibilitando la aprehensión por parte del primero de la fluctuación constante a la que está sometido el segundo.

Paul de man toma como primer ejemplo para su estudio sobre la evolución de la metáfora el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke, (*An Essay Concerning Human Understanding*), (54) la posición mostrada en el mismo ante el lenguaje queda definida en dos puntos: una concepción más semántica que semiótica, y una clara libertad del signo en tanto que significante. Queda así clara la valoración semántica, teoría de la significación, en tanto sustitución de palabras por ideas frente a una subordinación del signo y las estructuras generadas a su alrededor. Para Locke la metáfora queda reducida a una amplia tropología, manifestación del desvío que existe en el propio lenguaje y la tendencia natural a la fantasía, aquí de Man elimina conscientemente cualquier referencia a lo irracional como mecanismo de conocimiento para ceñirse al ámbito histórico e ideológico que está estudiando, y no viene a ser más que mecanismo de formulación de una retórica que embellece y ahueca los discursos.

El carácter exclusivamente nominal atribuido al lenguaje hace de él un modo de definición. Esta definición que conlleva la imposibilidad de configuración de ideas simples o elementales, aquellas que de siempre son tomadas como fundamento directo de nuestra relación con la realidad, se manifiesta en el lenguaje en la imposibilidad de

este para nombrar de forma cierta una idea simple siendo únicamente capaz de traducir,

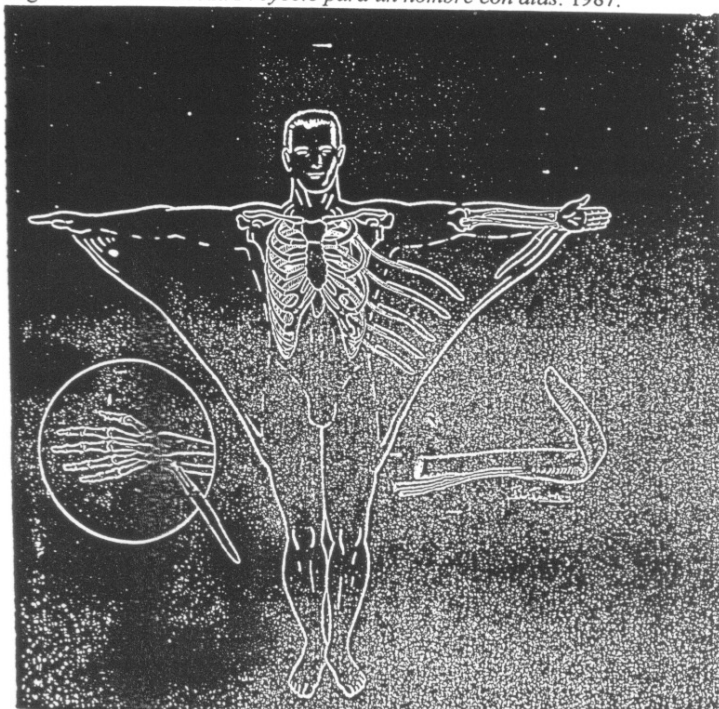
¿Cómo puede uno mejorarse a sí mismo?



Figura 211.- Ilya Kabakov. Proyecto para mejorarse a uno mismo. 1997.

El mismo proceso metafórico reelabora imágenes muy similares que referencian campos muy diferentes. Veanse las diferencias entre el ángel del Proyecto para un hombre con alas del cirujano plástico Burt Brent, 1987; y el ángel del Proyecto para mejorarse a uno mismo de Ilya Kabakov. 1997.

Figura 212.- Burt Brent. Proyecto para un hombre con alas. 1987.



¿Cómo puede uno mejorarse a sí mismo? Más de una generación de moralistas, pensadores y personalidades religiosas se han exprimido los sesos sobre este problema de cómo liberarse de las deficiencias y faltas de uno mismo; en una palabra, de cómo cambiar en una dirección mejor y más moral. La mayoría ve la única posibilidad de cambio en la propia persona, en el "yo" interno, otros la ven en la estricta adhesión a leyes morales, y otros incluso la ven en la renuncia a las tentaciones terrenales y el seguimiento de una vía religiosa.

Cada uno de estos caminos es acertado, habiendo emprendido uno de ellos, se puede llegar a la meta deseada. Sin rechazar ninguno de ellos, nuestro proyecto prevé otra posibilidad más. Consiste en un procedimiento diario que, a pesar de su sencillez aparente, puede resultar de una eficacia extraordinaria.

Necesita usted hacer dos alas de tul blanco, utilizando el mismo diseño que va unido al proyecto, y también una tiras de cuero para sujetar esas alas a la espalda y mantenerlas en su sitio. Después de ello, estando solo en su habitación (esta condición es bastante importante, tanto para la productividad de la actividad subsiguiente como para evitar reacciones indeseables de otras personas de la familia), se debe usted poner las alas y sentarse sin hacer nada en absoluto y en silencio de cinco a diez minutos, tras lo cual debe dedicarse a sus actividades usuales sin dejar la habitación. Al cabo de dos horas, debe repetir la pausa inicial. Después de dos o tres semanas de ejercicios diarios, el efecto de las alas blancas comenzará a manifestarse con una fuerza cada vez mayor.

Las alas deben guardarse bajo llave en una caja blanda especial, en un armario con espejo.

de trasladar un valor semántico de un término a otro. Creando de este modo una metáfora metalingüística que se mueve exclusivamente entre los campos semánticos del lenguaje, sin crear o generar nada, sino como representación de los límites de lo que anteriormente hemos denominado campo semántico contextualizado. Para ilustrar esta terminología tomaremos como ejemplos los que propone el mismo Locke, “movimiento” y “luz”. Este término es poseedor de una larga tradición en la mayor parte de los ámbitos de la cultura occidental, desde el artístico al metafísico, pasando por el literario o el escolástico. Sin embargo su definición real es imposible, y sólo puede ser representado por medio de otro término que siendo sinónimo suyo es a la vez incapaz de definir la acción con un sentido pleno, por lo que necesita de este mismo término para su definición,. Lo que nos lleva a vislumbrar un nuevo estrato de la metáfora, apuntado en el capítulo dedicado a la metáfora lingüística, que es el epistemológico. En este caso la metáfora se ciñe perfectamente a su etimología griega viniendo a ser traslación o transposición del contenido semántico de un término en otro. Esto nos pone ante el hecho ya apuntado por Nietzsche, en un plano ontológico, y que será ampliado casi textualmente por Derrida, de la oquedad de los términos, de los signos, que sólo sirven como vehículos en los que temporalmente reside el contenido semántico. (55) *No es un simple juego de palabras el que “traducir” se traduzca en alemán como übersetzen, que es en sí mismo la traducción del griego meta pherein o metáfora. La metáfora se da pues, a sí misma la totalidad que reivindica definir, pero de hecho es la tautología de su propia posición. El discurso sobre las ideas simples es un discurso figurativo o una traducción y, como tal, crea la ilusión falaz de la definición.* (56) La verdad dentro del ámbito metafórico es una razón irrelevante y relativa. Todo esto no deja de ser a lo sumo más que una disertación académica en tanto se plantee dentro del terreno lingüístico, pero cuando es transplantada al ámbito ético, y así al ontológico, el manifestarse de la metáfora se vuelve angustiante. Pues si bien ese carácter más o menos retórico que le pertenece y del que deriva su capacidad para relativizar cualquier término posible de la realidad, que tan atractiva la vuelve en el lenguaje, hace de ella un mecanismo angustiante en tanto que nos muestra la imposibilidad real de una definición sobre cualquier terminología necesaria, tanto la ética como la ontológica. Es decir nuestras estructuras de pensamiento que se fundan en ese conjunto de definiciones más o menos convencionales, “no matarás”, son en realidad experiencias imposibles de definir sino es por medio de un campo semántico, lo que nos obliga a una relativización ontológica de carácter subjetivo. Lo que en Blumenberg aparece como imagen del naufragio o del laberinto. No existen reglas reales para vivir y existen tantos mundos como personas capaces de ser conscientes de ellos. La consciencia de la creación metafórica conlleva la consciencia de la vida y su relativización. De aquí proviene esa imposibilidad de una terminología que ciña la realidad de la verdad como manifestación certera. Esta problemática que la metáfora pone ante nuestros ojos es el fundamento objetivo de cualquier relativización intelectual. Es decir la imposibilidad de definir los principales términos de nuestra vida, en todos los sentidos, y el conjunto de mecanismos y rodeos que damos para poder coexistir con ellos, o mediante ellos, o incluso, a pesar de ellos. No tenemos ninguna acepción medianamente objetiva de la muerte, el amor, el sexo, ect, sólo aproximaciones que nos permiten permutar un sentido por otro, hablar de la muerte mediante un concepto paralelo (desaparecer, p.e.) La iconosfera viene a ser de este modo el reflejo o la finalización de toda una serie de actos, de ritos, como ya vimos en la evolución de la liturgia y su relación con la alegoría, y así se convierte en el origen u

horizonte de remisión del sentido. Paisaje generado por el hombre para su supervivencia

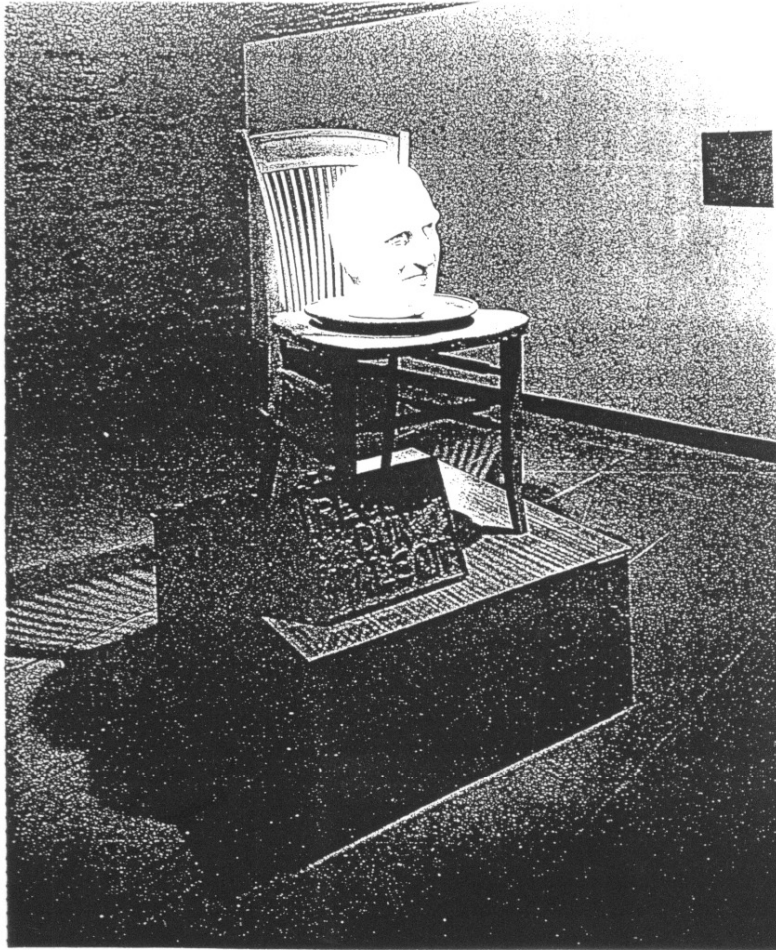
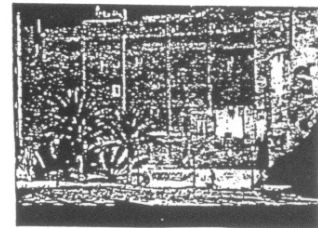


Figura 213.- Joan Brossa. *Record d'un malson*. 1989.



Obras en que la metáfora se presenta como sistema de acumulación de códigos o está supeditada a la nueva representación de imágenes antiguas. En este caso la muerte mediante la obra de K. Haring.

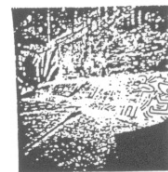
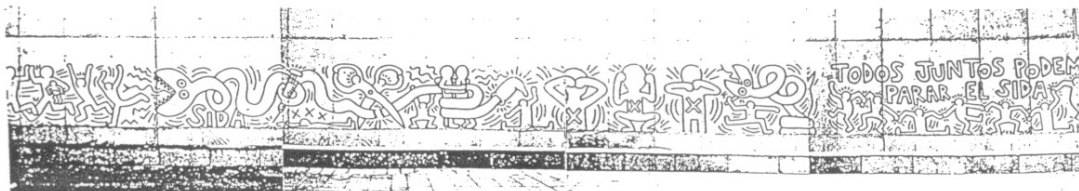


Figura 214.- Keith Haring. *Juntos podemos detener el sida*. 1989.



creador de una realidad nueva que por convencional debe ser interpretada del mismo modo que la real.

Esta forma de construcción de la realidad la va a tomar De Man de Condillac, de su *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. (1746). En él el término metáfora adquiere un valor de síntesis de la realidad, algo más allá de lo que hasta ahora hemos ido llamando reductio ad unum o coincidentia oppositorum, y viene a nombrarse como “abstracción”, se suceden cuando *al dejar de pensar* (en cessant de penser) *en las propiedades por las que las cosas se distinguen, para pensar sólo en aquellas en las que se adecúan* (o corresponden: la palabra francesa es conviennent) *unas con otras*. (57) Este sistema de síntesis abstractiva aunque en un primer momento parezca reduccionista es el mecanismo que permite lo que anteriormente hemos visto como campo semántico, como ámbito contextual. Es exactamente ese resorte por el cual ningún sentido es autónomo ni perteneciente a un solo ámbito contextual. Vendría a ser la parte objetiva , o mejor la realización objetiva, del conocimiento intuitivo. Para seguir con nuestro discurso, la parte objetiva de la nuance subjetiva, vendría a ser el objeto creado por esa nuance individual. Es mediante este recorrido como los tropos contenidos en un discurso vienen a convertirse en conceptos. Las abstracciones se vuelven de este modo indispensables. Condillac comienza a intuir lo que siglo y medio después Nietzsche y más tarde Derrida o Borges vendrían a confirmar, que la historia del hombre se mueve entre un pequeño cúmulo de ideas constituidas por imágenes de las cuales ni siquiera no podemos fiar pues en su esencia misma radica el hecho de su relatividad como medio de supervivencia. Es así como la verdadera realidad no se constituye en el exterior, como ya veremos en Ortega, sino en el interior, pero en un interior comunicado con el resto de los sujetos en la fórmula que Teilhard de Chardin denomina “noosfera” y que vendría a ser uno de los ámbitos, en sentido espacial, de la iconosfera La metáfora, y cualquier manera de construcción de la iconosfera, son las formas de constitución objetiva del sujeto.

Kant trata la metáfora desde su aspecto icónico, diferenciando entre schemata, o lo que en nuestro estudio sobre la evolución etimológica del término *figura* como alegoría veníamos a llamar *esjema* y que en su evolución del griego al latín nombraría el carácter configurador de lo meramente sensorial, y el lenguaje simbólico. Continuando con el estudio de Paul de Man sobre Kant comienza con el término “hipotiposis” designando el elemento icónico de la representación, lo figural. La hipotiposis hace presente para los sentidos algo que no está dentro de su alcance, no porque no esté ahí sino porque está compuesto, totalmente o en parte, de elementos demasiado abstractos para la representación sensible. *La figura más estrechamente vinculada a la hipotiposis es la prosopopeya, en su sentido más restrictivo, la prosopopeya hace accesible para los sentidos, en este caso para los oídos , una voz que está fuera del alcance porque ya no está viva. En su sentido más inclusivo y también en su sentido etimológico, designa el proceso de la figuración que da rostro a aquello que carece de él.*(58) Este concepto de la prosopopeya aplicado a la imagen nos obliga a considerar estas desde un punto de vista únicamente figurativo en cuanto a lo formal se refiere, si bien podemos hacer la misma aplicación a su aspecto semántico. (Prosopopeya formal = forma figurativa – Prosopopeya semántica = representación abstracta.) El complejo conjunto de distinciones que Kant realiza entre analogías, símbolos y signos, en tanto que graduaciones de las relaciones de la forma de la representación y el objeto representado, cercano en muchos aspectos epistemológicos a ideas propuestas en las *Meditaciones metafísicas* de Descartes, tiene como finalidad concluir con la asunción de tropos epistemológicamente fiables. Que al igual que en el caso de Descartes pertenecen al ámbito matemático: *El nombre denotativo triángulo, en geometría, es un tropo, una*

hipotiposos que hace posible la representación de una abstracción por una figura sustitutiva, aunque la representación sea completamente racional(...). Mostrando que se puede transmitir desde el orden simbólico, que es en efecto impreciso y existe, por ello, según el modo restrictivo del solamente (...), a la precisión racional de los schemata mientras se permanece dentro del campo tropológico general definido por la hipotiposis,(...). (59) O lo que es lo mismo, que una representación original e individual puede adquirir valor universal y convencional sin perder el valor subjetivo. Este aspecto queda aclarado cuando De Man cita de nuevo a Kant: *La terminología de los filósofos esta llena de metáforas. (...) “base” Grund, “dependen” abhängen, (...). Todas estas hipotiposis son simbólicas y no esquemáticas, lo que significa que no son fiables desde un punto de vista epistemológico. Son una simple traducción de una reflexión sobre un objeto representado a un concepto completamente diferente al que quizá ninguna representación podría nunca corresponder.* (60) El estatus tropológico queda relativizado en cualquier ámbito excepto en el ontológico, y en este, su relativización queda subordinada a su valor de uso dentro de la iconosfera. Por lo tanto, la conclusión a la que llega De Man es a lo imprescindible de la tropología dentro de cualquier manifestación, dado que esa dependencia pertenece en mayor o menor medida a cualquiera de los posibles códigos a usar. Es en realidad, como vimos en Bergson un mecanismo natural de adaptación a la realidad constituida por el hombre. Al laberinto que nosotros mismos hemos ido construyendo.

16.2.- POSICIONAMIENTO FILOSÓFICO CONTEMPORÁNEO ANTE LA METÁFORA.

Toda la sistematización filosófica, desde sus propios orígenes, está sujeta a la figuración del lenguaje. La posibilidad de un lenguaje restrictivo del discurso filosófico, de carácter objetivo y nominal, conlleva el mismo número de reducciones e imprecisiones que el figurativo. Así pues la filosofía, y todas las formas de constitución de imágenes, o bien renuncian a su pretensión de rigor y convienen un acuerdo con las propias reglas de su codificación o liberarse de los elementos figurales que no les sean oportunos. Ante esta problemática existen dos posicionamientos básicos, aquel que pretende que la metáfora quede perfectamente acotada dentro de un sistema de tropos y que mediante su codificación adquiera un valor positivo, un valor de manejo tradicional; y aquel otro que asume la diversidad y maleabilidad de la imagen como mecanismo en sí de conocimiento natural, y así no sólo intentar no restringirla metodológicamente sino intentar potenciar la configuración de imágenes nuevas como mecanismo de ampliación, sino del conocimiento, si del ámbito o territorio de este. Basándose sobre todo en la capacidad de maleabilidad de la imagen, esa forma de piel elástica capaz de recoger de forma nítida hasta el más mínimo recoveco de la realidad del sujeto. Esto provoca dos formas de entender el discurso filosófico, el tradicional, aquel que pretende un discurso ordenado y estructurado mediante “verdades objetivas”, el caso de Paul Ricoeur; y aquel otro que admite que quizás la filosofía no sea más que un genero literario, que pertenezca al mundo del arte, nosotros lo hemos introducido en las formas de construcción de la iconosfera, y de esta manera no sólo potenciar la

construcción de nuevas imágenes sino tomar esto como valor o contraste en sustitución

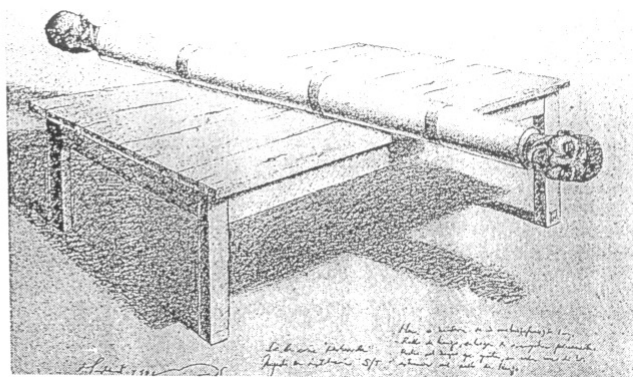


Figura 215.- Armando Mariño. *Dibujo*. 1999

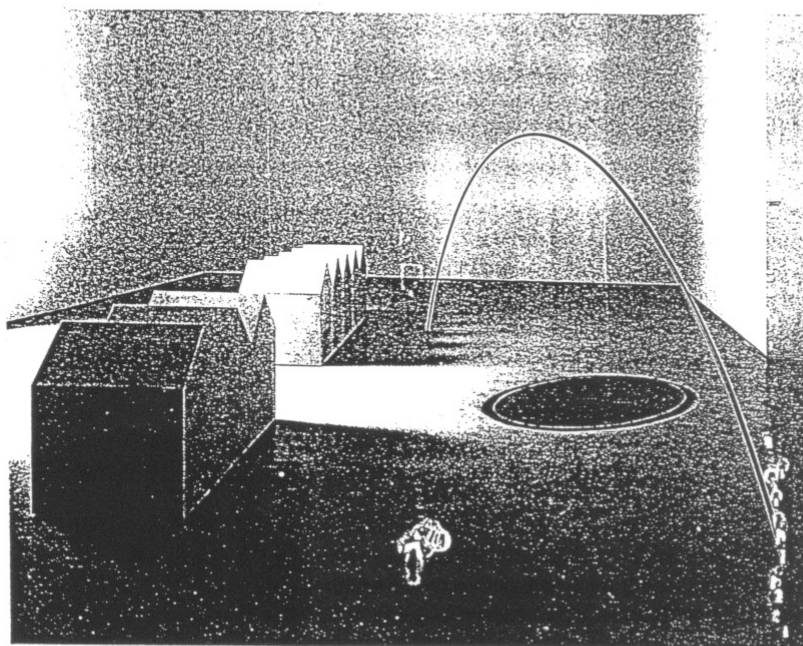


Figura 216.- Ettore Spalletti, *Grupo de la fuente*. 1988.

La obra de Ettore Spalletti , *Grupo de la fuente* 1988; nos presenta la manera en que se construye una metáfora por medio de la contigüidad de ciertos códigos. Como podemos ver su elaboración no es más que la traslación sintética de una experiencia personal primaria y tiene como fin una contemplación pasiva. Por el contrario, el dibujo de Armando Mariño, elaborado por procedimientos tradicionales de contigüidad, presenta una imagen plana donde es necesario nuestra participación en el contexto histórico-social que muestra (la esclavitud) para la comprensión de la imagen.

de la “verdad”; el caso de Jacques Derrida. Entre estas dos posturas existen otras de más compleja reducción y que en su mayor parte pertenecen a la hermenéutica.

3.1.1.- PAUL RICOEUR. La metáfora viva.

3.1.1.1.- Sentido de la metáfora como excedente.

El origen de la metáfora en Ricoeur es eminentemente aristotélico y como tal se fundamente en el incremento de sentido que se otorga al lenguaje, sea este del tipo que sea, mediante un “recurso” como es la metáfora. Es aquí donde el autor produce la primera reducción cuando habla de la metáfora, niega a esta su valoración universal en tanto que imagen y la codifica introduciéndola en un contexto. Pese a que su estudio más profundo lo realiza dentro del ámbito literario aplica, y es lo que vamos a estudiar aquí, el mismo proceso a las metáforas icónicas o plásticas. Esta reconsideración semántica de la imagen viene a nombrarse como iconicidad y a ser definida como saturación del sentido mediante un proceso de estetización de la realidad, similar a la catacreción, basado en el proceso metafórico, significando entonces la revelación de una realidad más real que la realidad ordinaria. *Lejos de reducir algo menos que lo original, la actividad pictórica puede caracterizarse en términos de un “aumento icónico”, donde la estrategia de la pintura es, por ejemplo, la de reconstruir la realidad sobre la base de un alfabeto óptico delimitado. Esta estrategia de contracción y miniaturización reduce más abarcando menos. De esta forma, el efecto principal de la pintura es resistir la tendencia a la entropía de la visión ordinaria –la imagen de la sombra que emplea Platón- y ampliar el significado del universo capturándolo en la red de sus significados abreviados. Este efecto de saturación y culminación, dentro del pequeño espacio del marco y en la superficie de una tela bidimensional, en oposición a la erosión óptica propia de la visión ordinaria, es lo que quiere decir aumento icónico. Mientras que en la visión ordinaria las cualidades tienden a neutralizarse mutuamente, a borrar sus orillas y a ensombrecer sus contrastes, la pintura, cuando menos desde el invento del óleo por los artistas holandeses, intensifica los contrastes, devuelve su resonancia a los colores y permite la aparición de la luminosidad dentro de la cual brillan las cosas. (...) Esto es porque, (...), se apoya en la invención de un alfabeto, o sea, un grupo de signos mínimos que consiste en puntos sincopados, trazos y espacios blancos que intensifican el rasgo y lo rodean con la ausencia.*(61) Esta relación entre lo literario y lo plástico tiene un carácter cultural, al igual que en nuestro caso exótico, y la hace surgir Ricoeur del origen ideográfico de ambos territorios. Nos remitimos para su ampliación a nuestro primer capítulo sobre el jeroglífico y al modo en que lo plástico y lo literario estaban unificados en un mismo código. (62)

El aspecto más destacado de la metáfora es el incremento de sentido que produce, la cuestión se plantea en si el excedente de sentido de las producciones metafóricas pertenece a su significado, sentido semántico, o pertenece tan sólo al lado emocional de ese aspecto, es decir si carece de sentido o su sentido es meramente ornamental. La metáfora, como ya hemos ido viendo, se inscribe dentro del ámbito semántico, el de creación de sentido. Ricoeur introduce el plano cognoscitivo cuando resume la evolución tropológica y fundamenta esta evolución en la comparación o analogía. *La metáfora es una de estas figuras retóricas, aquella en la cual la semejanza sirve como motivo para la sustitución de una palabra literal desaparecida o ausente por una palabra figurativa.* (63)

La evolución retórica de la metáfora viene a resumirse en seis puntos básicos:

- 1.- La metáfora es un tropo que tiene que ver con la denominación.
- 2.- Representa la amplitud o prolongación del sentido de un nombre por medio de la desviación del sentido literal de las palabras.
- 3.- Esta desviación se produce mediante la semejanza. En la semántica moderna la semejanza viene a ser entendida como contaminación que permite la relación entre muy diferentes campos semánticos al ser el mecanismo que posibilita la reunión de ideas que de otra forma serían inverosímiles.
- 4.- La función de la semejanza es la de fundamentar la sustitución del sentido literal por el sentido figurativo de una palabra.
- 5.- Por lo tanto, la significación sustitutiva no representa ninguna innovación semántica. Podemos restituir el sentido literal de la metáfora mediante otra estructura sintáctica, de tal modo que sustitución más restitución igual a cero. Este punto es sólo válido dentro del ámbito lingüístico, en el visual esta restitución no sería posible, y aún cuando se pudiera efectuar la metáfora seguiría funcionando en otro plano pero no quedaría desactivada. Obsérvense por ejemplo los collage de Max Ernst. A pesar de una posible restitución “lógica” la aproximación o acumulación de los diferentes objetos sigue provocando contenidos metafóricos.
- 6.- Ya que no representa ningún tipo de innovación semántica no proporciona ninguna información sobre la realidad. Pertenece a lo emotivo del discurso, a su temperatura. Esto que es parcialmente cierto es a su vez parcialmente falso, puesto que aunque solamente la metáfora constituyera un matiz este sería provechoso para su polisemia, para la ampliación del campo semántico.

Esta tradición nominativa queda subordinada en la moderna semántica a la predicación que sí es generadora de un nuevo sentido. Esta predicación sólo puede ser formulada dentro de un contexto, lo que nosotros llamamos campo semántico, para provocar de esa forma la tensión generadora de sentido. El movimiento que deriva de la –phora. Lo que acabamos de llamar la tensión en una expresión metafórica realmente no es algo que sucede entre dos términos en la expresión, sino más bien entre dos interpretaciones de la misma. Esto nos lleva a puntos anteriormente desarrollados en el ámbito metalingüístico, como es la contaminación de campos semánticos, lo absurdo, lo irónico, etc como forma de desviación, etc.

Ricoeur critica la tradición que ha establecido en seis puntos mediante dos conclusiones, por un lado ninguna metáfora real es susceptible de poder ser restituida en la integridad del sentido que genera, y por otro lado cualquier metáfora supone la ampliación de la realidad en tanto que ampliación del lenguaje. En otro capítulo veremos la subordinación a la que Ricoeur somete la metáfora al contraponerla a lo que el considera un verdadero elemento de creación como es el símbolo.

Estos dos espacios pertenecen a una misma jerarquía, la iconosfera, y su relación es de continuidad. Si la metáfora es la codificación de una de nuestras experiencias, las metáforas de raíz son aquellas que han posibilitado la síntesis o relación entre varias de ellas. De este modo la significación se hace mucho más compleja y adquiere un carácter de interrelación que provoca a su vez un mayor campo polisémico. Una vez estructurado un conjunto de metáforas en una sola esta se instaura como símbolo, como síntesis y ampliación de ese conjunto metafórico. El símbolo es poseedor de tal densidad semántica, tanto horizontal, polisemia, como vertical, ahondamiento centrípeta del sentido en el horizonte de remisión, que aún completamente vaciado de sentido sigue siendo válido como representación de una realidad abstracta.

16.2.1.2.- La metáfora viva.

En la obra de Paul Ricoeur que lleva por título *La métaphore vive*, editado por Editions du Seuil, en 1975(64) el autor establece un itinerario sobre la metáfora que le permite contextualizar un terreno hermenéutico proclive a la ontología. El estudio sobre la metáfora es realizado mediante un sistema de oposiciones, Ricoeur desarrolla la antigua tropología frente a la nueva retórica, el sentido de la metáfora en el discurso frente a la metáfora constituida signo en la palabra, semejanza frente a referencia y, por último, hilvana el discurso original de la poética aristotélica con el último capítulo referido a la metáfora filosófica de carácter ontológico.

De entre todos estos conceptos nos centraremos para nuestro estudio en aquellos que más nos interesan, los ligados al trabajo de la semejanza por pertenecer estos al ámbito de la imagen y sus consecuencias en el discurso filosófico. Relegamos el resto de las argumentaciones a otros estudios mucho más profundos. (65) Una interpretación maliciosa de esta elección podría hacer pensar en una claudicación de nuestra idea principal que es la del valor intelectual de la imagen, en beneficio de la iconicidad que es, como ya hemos explicado, el elemento más débil de toda forma que pertenezca a la iconosfera. El restringir nuestro estudio a este ámbito es sólo una manera de centrar los temas que nos interesan. Así mismo el interés de este capítulo sobre el posicionamiento ante la metáfora filosófica contemporánea no puede abarcar la totalidad de dicha problemática, cosa que sería insustancial dados los espléndidos estudios que sobre el tema existen ya.

Como hemos visto anteriormente cualquier proceso gnoseológico en el que participe la metáfora debe estar amparado por algún tipo de fórmula que reinvente o resitúe la relación entre semejanza y referencia. Ambas formas son grados del proceso de aprehensión de la realidad. Continuando con el concepto nietzscheano de la metáfora como vehículo hueco que sirve para transportar el significado nuevo, (...) *la semejanza es ante todo el motivo del préstamo; y además la cara positiva de un proceso que tiene en la desviación su cara negativa*. (66) La concepción de la desviación como lo negativo del proceso generado por la semejanza es una reducción de las posibilidades de la forma metafórica al inscribir el préstamo en un movimiento unívoco predeterminado recortando así las posibilidades polisémicas. Podemos afirmar entonces que el problema de la iconicidad metafórica se desarrollará en el movimiento, o mejor en la distancia del recorrido, entre la semejanza, racional y preconcebida, y la desviación, no racional y desestabilizadora.

La mayor diferencia entre estos dos puntos del recorrido es la posibilidad de sustitución o restitución que existe entre los términos de semejanza frente a la imposibilidad de esa traducción en el desvío. Estos matices pertenecen al desgaste entrópico y nos permiten analizar los procesos básicos de desgaste metafórico de carácter interno, aquellos que se producen en el mismo momento de su creación, los derivados del sistema de elección por parte de quien configura la imagen.

La restitución permite una clara definición del sentido metafórico, y sólo una recontextualización de la misma, efectuada en segundo término, puede provocar un desvío que resemantice el proceso de afinidad. Las metáforas creadas por semejanza están sujetas a una finalidad y es por esto que una vez averiguada la misma, el nuevo término, así como los usados para su creación vienen a ser lo mismo dando pie a que sus uso literalice la imagen y así elimine el aspecto metafórico de la misma. Se crea así un nuevo término pero se elimina una metáfora. Por el contrario las metáforas creadas a partir del desvío y que carecen de finalidad, estas están más allá de la gratuidad convencional, ninguna imagen es gratuita, tienen mayor recorrido en tanto que su

constitución las conforma a manera de vehículos contenedores del sentido determinado por el contexto en que se realizan. Estas imágenes metafóricas, que llamaremos abiertas, son construidas en forma de compartimentos o habitáculos que se activan o rellenan del significado requerido dependiendo del contexto o de su finalidad. Buen ejemplo de ello podemos encontrarlo en el análisis que Hans Blumenberg realiza de la metáfora del naufragio a lo largo de la historia. (67) En él vemos cómo una imagen es compartimentada dependiendo de los contextos o finalidades para los que es empleada. Su condición de mero vehículo queda patente, así como aquel aspecto que ya reseñamos de que cuanto más indefinido es el horizonte de remisión menor entropía produce la interpretación de la imagen. Cuando esto sucede, que el ejercicio de interpretación no desgaste en exceso el contenido de la imagen, la densidad de su polisemia aumenta, eso sí en una dirección en muchos casos desconocida, lo que puede llevar a crear una imagen distinta de la original, pero válida en todos los sentidos para el uso ontológico y hermenéutico.

Siguiendo con Ricoeur, esta solidaridad entre metáfora y semejanza viene establecida por Aristóteles al hacer de la metáfora una forma de comparación, (...) *lo único que distingue la metáfora de la comparación es la supresión del término de la comparación*. (68) Por otro lado, en el pensamiento moderno, Jakobson, Saussure, se contraponen la semejanza a la contigüidad, la metáfora a la metonimia, reduciendo a una contraposición elemental gran parte del lenguaje: combinación y selección. Ya sean de aspectos semánticos o sígnicos. Esto nos lleva a dos pares combinables entre sí: combinación y contigüidad, sustitución y similaridad. Esta polaridad es aplicable tanto a los elementos mínimos como a las estructuras. Cualquier formulación establecida a partir de estos procesos es un desorden en el lenguaje y por lo tanto una afasia. Estos grupos afásicos creados a partir de la contigüidad y la similaridad se caracterizan por su agramatismo, pérdida de la sintaxis, supresión de las flexiones y de la derivación en la formación de las palabras, etc. En estos procesos los elementos más pequeños sobreviven carentes de sentido, pero las estructuras semánticas por el contrario se disgregan contaminando así los campos semánticos pertenecientes al contexto elaborado convencionalmente para esa ocasión. Hay muchos otros procesos de relación entre la metáfora y la metonimia basados en su polaridad, Ricoeur propone este esquema a partir de las ideas de Jakobson (69):

Proceso	Operación	Relación	Eje	Campo	Factor lingüístico
Metáfora	Selección	Similaridad	Sustitución	Semántico	Código (significación en él)
Metonimia	Combinación	Contigüidad	Concatenación	Sintaxis	Mensaje (Significación contextual.)

Una vez planteado el ámbito lingüístico en que se aparece el proceso metafórico de la semejanza podemos comenzar a distinguir entre la metáfora de creación y la retórica. Si observamos los procesos retóricos en los que se mueve Ricoeur para matizar los grados de la comparación podemos adivinar que es en este punto donde se genera esta diferencia, no en las contaminaciones de campos semánticos, ni en las variaciones convencionales de contexto, sino en la forma en que se construye la manera de la semejanza. Cuando esta es efectuada en la manera que anteriormente hemos llamado de sustitución, cuando los términos pueden ser traducidos, no se genera ningún concepto, y la imagen creada no es más que una recontextualización del concepto básico, es propiamente un tropo, más o menos necesario, pero sustituible. La semejanza o la sustitución no es más que de carácter nominal. Por el contrario aquellas imágenes creadas a partir del desvío de la semejanza, las que no pueden ser traducidas, las que sí tienen un valor de novedad, constituyen nuevas formulaciones conceptuales y

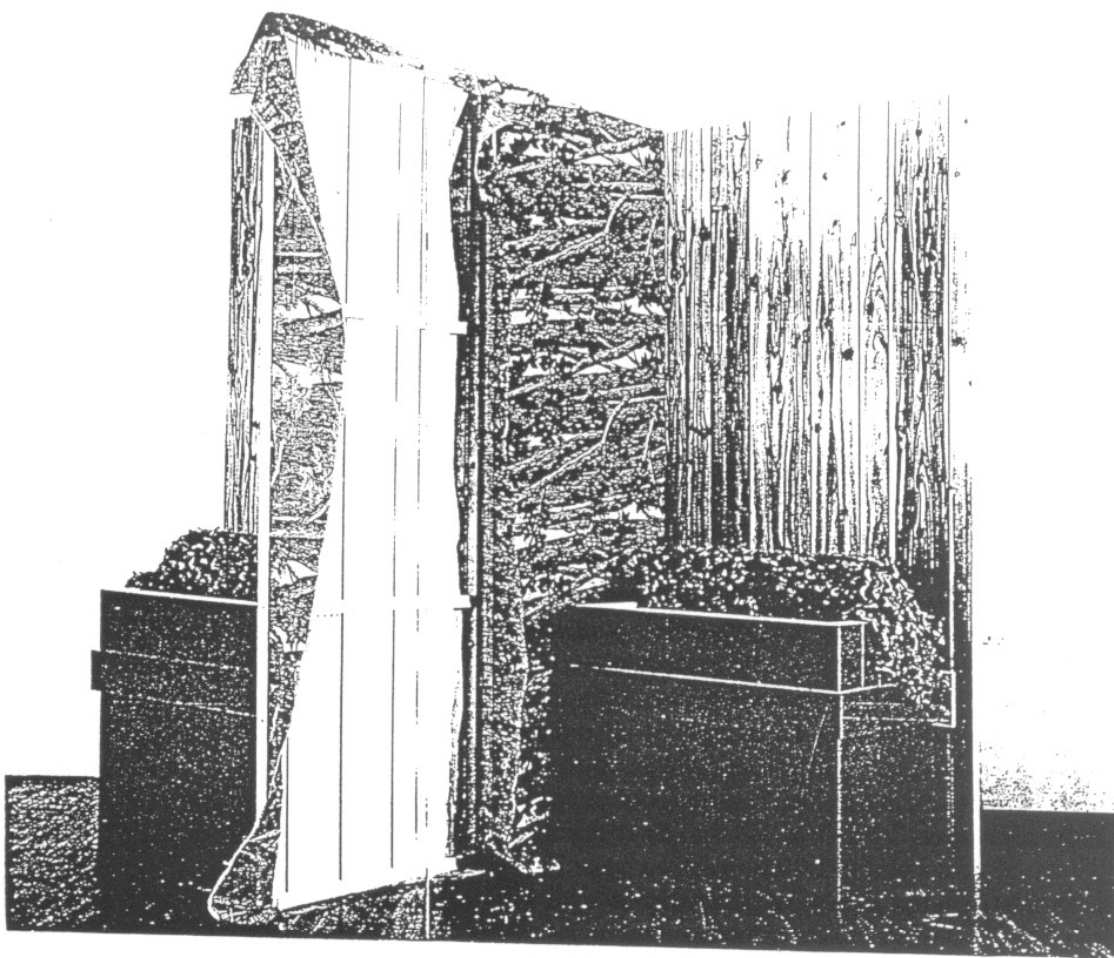


Figura 217.- Txomin Badiola. *4 historias de mentira y agitación*, 1995.

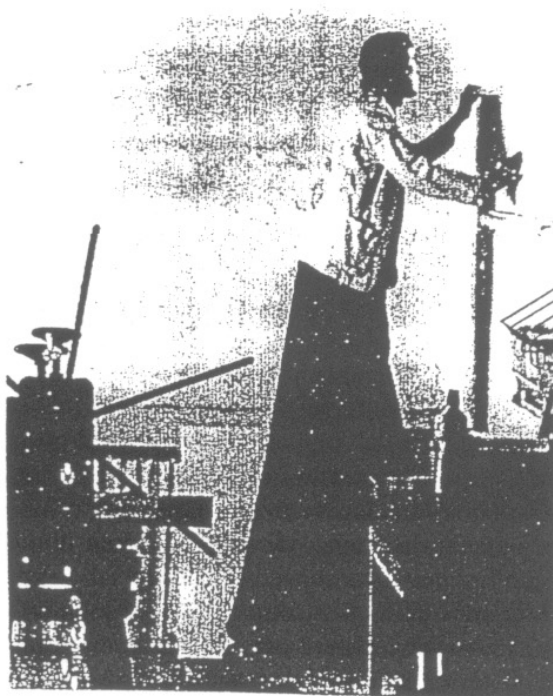


Figura 218.- Eva Lootz. *Sin título*, 1997.

Dos muestras del concepto de desvío aplicado a la imagen artística. Una construcción de Txomin Badiola y una fotografía de Eva Lootz.

semánticas. Estas últimas contienen esas virtudes de ocultación, recorrido hermenéutico, eticidad, etc, constitutivas de las imágenes de sentido. Se convierten así en posicionamientos en el mundo con un valor ético ligado a su amplio sentido semántico.

Estos dos puntos los define Ricoeur en los términos usados por Le Guern para la crítica, o puntualización, a Jakobson; la relación entre la denotación y la connotación del término metafórico. Según Le Guern en la metáfora se combina el fenómeno puramente denotativo, definido por la reducción sémica, y el connotativo, exterior a la función propiamente lógica o informativa del enunciado. Este aspecto connotativo se manifiesta en la función de “imagen asociada”, connotación psicológica por tanto, y además obligada. La relación entre connotación y denotación sitúa exactamente la metáfora en los procedimientos fundados en la similaridad. No en esa similaridad procedente de una selección previa, sino aquella que proviene de una transformación sémica generada por la connotación derivada de la imagen asociada. Lo importante por tanto es que exista una fuerte relación entre el concepto gnoseológico y la imagen asociada. Esto generará un carácter universal entendido en los términos de Hegel.

Para esto Le Guern compara tres fenómenos como grados de la comparación: el símbolo, la metáfora y la sinestesia. En el símbolo la imagen tomada en préstamo, y a partir de la cual se crea la analogía, está intelectualizada de tal manera que a la vez que esta aparece lo hace revestida de su nuevo significado. De este modo vemos dos imágenes superpuestas, con sus significados bien distinguidos, pero comprendemos, por este mismo proceso, la relación que permite su superposición. La metáfora es todo lo contrario. Las dos imágenes seleccionadas lo están de tal modo, de forma tan íntima, que la nueva imagen creada cuando se desgasta pasa al ámbito de lo literal. No llega a distinguirse como elaboración subordinada, sino que es entendida de forma autónoma. En cuanto a las sinestesias, reposan en analogías puramente perceptivas. Existen así tres modalidades de analogías, la semántica de la metáfora, la extralingüística y lógica del símbolo y la infralingüística y meramente perceptual de la sinestesia. Las analogías tendrán un carácter estructural o semántico, retórico o de sentido.

Para concluir con la semejanza Ricoeur avanza cuatro conceptos como delimitación del territorio de esta:

- a) La semejanza es un factor de más relevancia dentro del ámbito de la tensión que en el de la sustitución.
- b) Que no sólo es una construcción del enunciado metafórico sino que es el producto de este enunciado.
- c) Puede admitir un estatuto lógico, predeterminado y convencional, capaz de superar la equivocidad de formulaciones aleatorias.
- d) El carácter icónico de la semejanza debe formularse de tal modo que la misma imaginación se convierta en una ocasión propiamente semántica del enunciado metafórico.

16.2.1.3.- Icono e imagen. Momento icónico de la metáfora.

Paul Ricoeur utiliza para este asunto la ampliación que de la definición aristotélica realiza Paul Henle : *Llamamos metáfora a todo deslizamiento (shift) del sentido literal al sentido figurativo.*(70) Su verdadera aportación es la ampliación de esta definición no sólo al ámbito lingüístico, sino para cualquier signo. Así como la distinción, reformulación del concepto de contexto, mejor dicho jerarquización del mismo, entre sentido literal y sentido propio. Así : *todo sentido metafórico es mediato en el sentido de que la palabra es el signo inmediato de su sentido literal y el signo mediato de su sentido figurativo. Hablar por metáfora es decir algo de otro “a través*

de“ (*though*) *algún sentido literal*; (...) (71) La diferencia entre una metáfora convencional y una poética es su dimensión hermenéutica dentro de un ámbito utilitario. Mientras la convencional puede ser parafraseada, traducida, la poética puede ser recomenzada siempre generadora de un discurso interminable. Este discurso es creado por el icono que construye la imagen. Lo propio del icono es tener una dualidad interna que es al mismo tiempo superada. El discurso figurativo es, pues, un discurso que lleva a pensar en laguna cosa considerando algo semejante; esto es lo que constituye el modo icónico del significar. El icono así no se presenta, sino que se describe. Es la llave que nos lleva al sentido. El icono utilizado para la imagen no es aleatoriamente introducido dentro de un contexto, ámbito o código, sino que debe pertenecer a él de forma convencional o estructural.

Podemos afirmar de este modo que se establece un círculo permanentemente activo entre imagen discurso e interpretación. La totalidad de este círculo está subordinado a la imagen. No la imagen en un sentido sensorial, que es a lo que reduce Ricoeur este término, sino en modo de experiencia que sólo puede ser posible mediante ella, aun cuando esta sea traslación de otra experiencia. El momento sensible de la metáfora, lo que permite la recepción de la imagen, viene definido por Aristóteles por su carácter de vivacidad, en Fontanier implícito en la misma definición de metáfora, Richards la materializa en la relación transmisión-dato; la transmisión es a la semejanza del dato lo que una imagen a una significación abstracta, Henle relaciona la imagen al carácter inevitablemente icónico de cualquier formulación metafórica; Le Guern creó la idea de “imagen asociada”, y Paul Ricoeur viene a decir: *Es verdad que mi alegato a favor de la semejanza ha concluido con una cierta rehabilitación del momento icónico de la metáfora; pero esta rehabilitación no ha ido más allá de un aspecto verbal del icono, ni más allá de un concepto puramente lógico de la semejanza, concebida como la unidad de la identidad y de la diferencia. También es verdad que con el momento icónico retorna cierto concepto de la imaginación; pero este concepto ha sido prudentemente restringido a la imaginación productiva (...). En este sentido, la noción de un esquematismo de la atribución metafórica no infringe los límites de una teoría semántica, es decir, de una teoría de la significación verbal.*(72).

El problema icónico de la metáfora viene a situarse dentro de la diferenciación sensorial entre el lenguaje convencional y el poético. Mientras el primero es eminentemente abstracto, y además pugna por ello, el segundo tiende a la mayor “concrección” posible en el sentido de lo sensible, así figura en el análisis realizado por M.B. Hester. Continúa en su análisis presentando la forma en que el lenguaje poético se autoreferencia. No en calidad de código, sino de ampliación semántica vertical, como modo de ampliación de los campos semánticos también en horizontal. Este cierre sobre sí mismo del lenguaje poético le posibilita articular una experiencia de carácter ficticio, el carácter virtual de la iconosfera. Este análisis de Hester proviene de la crítica a Wittgenstein cuando este propone la suspensión y la apertura de la imagen, (...) *la imagen es, por excelencia, la obra de la neutralización de la realidad natural; y por otra, el despliegue de la imagen es algo que sucede y hacia lo cual el sentido se abre indefinidamente, proporcionando a la interpretación un campo ilimitado. (...) En poesía, la apertura al texto es la apertura a lo imaginario que el sentido libera.* (73) De esta manera sólo se extrae de la realidad lo imaginario por medio del sentido. Es por esto la necesidad de la relación entre referencia y sentido por medio de lo icónico, identificada a su vez con lo ficticio. Lo imaginario es aquí entendido como suspensión de la referencia a lo empírico y su valoración como cuasi-experiencia, o experiencia virtual.

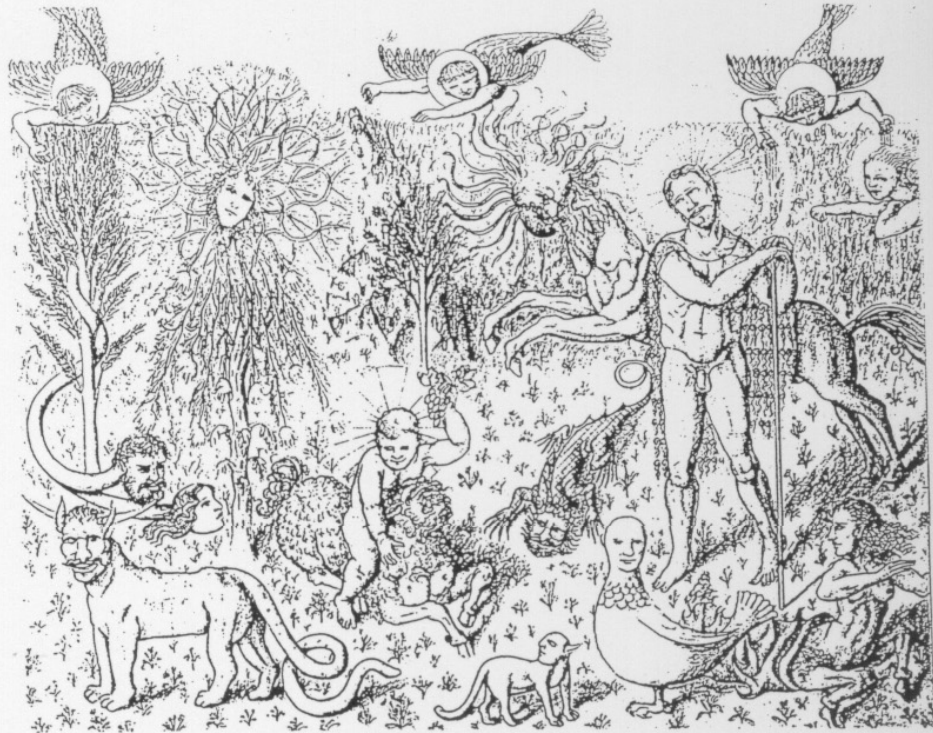


Figura 219.- Pérez Villalta. *Creación o el paraíso*. 1990.

El anacronismo y exotismo temático y formal de Pérez Villalta no evita la evocación de metafóricas construcciones elaboradas a partir de una estructura literaria, donde lo formal desaparece o se subordina, que se genera desde la composición múltiple de un sistema de símbolos convencionales.

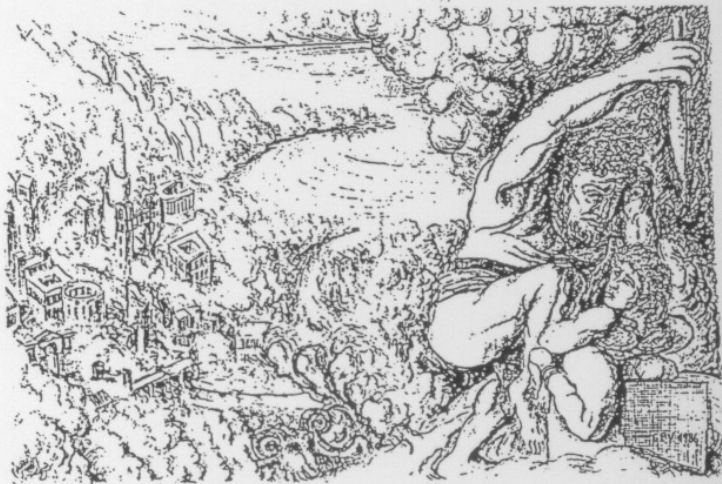


Figura 220.- Pérez Villalta. *Sacrificio de Isaac*. 1986.



Figura 221.- Pérez Villalta. *Sansón y Dalila o el triunfo de Venecia*. 1981.

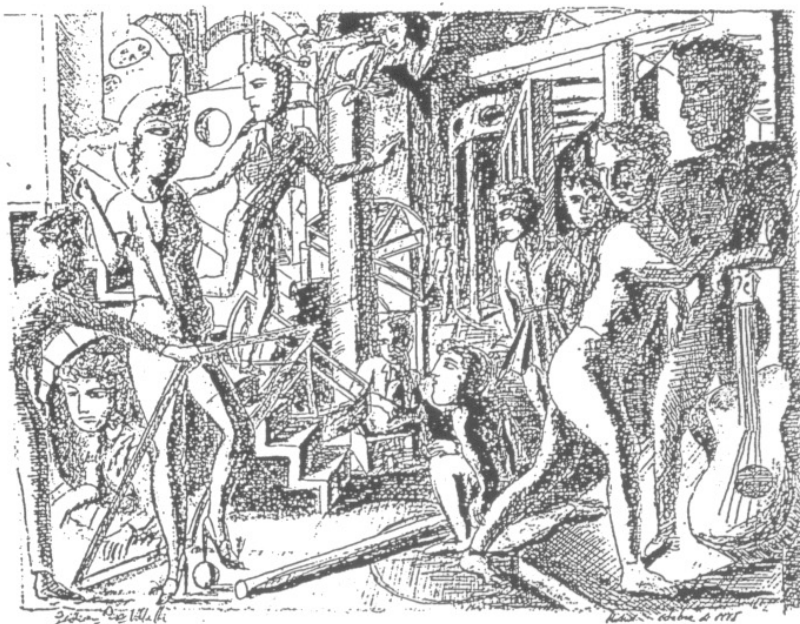


Figura 222.- Pérez Villalta. *Personajes a la salida de un concierto de rock*. 1978.

Todo el problema de lo imaginario en la metáfora concierne al valor de lo sensible, a la representación posible o real del conocimiento, dentro de un ámbito semántico. En definitiva al modo en que se representa el mundo. Hester introduce para ello, dentro de una realidad convencional, una experiencia mental privada, con la finalidad de ir en camino inverso al de Wittgenstein, de lo universal a lo particular. Es imprescindible hacer aparecer entre sentido y sensación un vínculo que permita su conciliación dentro de una teoría semántica. El icono permite facilitar esta relación al potenciar la iconicidad inherente al sentido, hilvanando de esta manera una sucesión de imágenes generadas con una finalidad. La iconicidad, a diferencia de la simple asociación, implica este control de la imagen por el sentido, pasando el código a ser el elemento de referencia de la creación, en lugar de la realidad.

Todo esto carece de sentido sino se ejerce el acto de la interpretación, lo que Ricoeur denomina “ver como”. *El ver como es el lazo positivo entre transmisión y dato; desde un punto de vista, pero no desde todos. Explicar una metáfora es enumerar los sentidos apropiados en los que la transmisión es vista como el dato. El ver como es la relación intuitiva que mantiene unidos el sentido y la imagen.* (74) Este ver como, criticado ampliamente por Wittgenstein en sus *Investigations philosophiques*, parte II, XI, sólo es realizable mediante la reducción por medio de la selección de semejanzas entre las dos figuras originales, siendo esta reducción, por mucho que le cueste reconocerlo a Ricoeur, de un carácter intuitivo muy cercano a la *nuance* de Bergson. El “ver como” es el lado sensible del lenguaje poético. Es una experiencia y un acto incontrolado. Se ve o no se ve la relación, pero no puede accederse a ella por medio de un discurso dialéctico de reducción. De este modo la experiencia-acto del “ver como” asegura la implicación de lo imaginario en la significación metafórica. Asegura así la plenitud de la relación entre el sentido verbal y la imagen mediante la activación del conjunto de semejanzas. *Así, el “ver como” juega el papel del esquema que une el concepto vacío y la impresión ciega; por su carácter de semi-pensamiento y semi-experiencia, une la luz del sentido con la plenitud de la imagen.*(75)

Este “ver como” delimita el ámbito semántico al designar la mediación no verbal del enunciado metafórico. Esta trascendencia de lo puramente semántico, este más allá residente en el contenido de la imagen, no es posible sino mediante un código que lo sustente. Pero a su vez la supervivencia de la imagen depende en gran medida de la capacidad de la misma para excluirse de esta autoreferencia. No como piensa Ricoeur que dicha liberación autoreferencial puede ser realizada en el acto de interpretación por medio de un psiquismo lingüístico, sino que esta liberación del código, este salirse fuera del mismo viene dado por los propios mecanismos no semánticos de la constitución de la imagen, aquellos que venimos describiendo a lo largo de nuestro trabajo, el gesto como ética, el concepto como forma de misterio, etc.

16.2.2.- JACQUES DERRIDA. La retirada de la metáfora.

Si bien Geoffrey Bennington quiere hacernos pensar, en su estudio compartido (76), que Derrida es ante todo uno de esos filósofos que presentan el concepto de forma austera y terminológicamente correcta, una lectura a cualquiera de sus obras sobre la metáfora nos viene a dar una idea muy precisa, aunque compleja, de lo contrario.(77) La metáfora en filosofía es una de las formas más tradicionales de presentación de un pensamiento, es a este tipo de tradición al que pertenece Derrida, aunque con matices como veremos. Si bien la metáfora está subordinada al concepto, y esta subordinación tiene un carácter de seriedad y compromiso frente al fingimiento de la metáfora poética, su inevitabilidad pone de manifiesto la necesidad de lo irracional en cualquier código. No de un psiquismo subjetivo, sino de elementos no racionales o codificados, que como en un organismo vivo permitan la adaptabilidad del mismo a las experiencias que se puedan producir. Esta otra tradición no sólo reivindica el derecho a la metáfora, sino que lleva la austera tradición conceptual a su propia verdad metafórica. *Así, mostraremos que todos los conceptos filosóficos poseen raíces etimológicas en lo sensible, y que su empleo como conceptos no es posible sino a condición de olvidar el movimiento metafórico que los ha alejado de su sentido original y de olvidar ese olvido. El mundo inteligible de la metafísica no sería más que una transferencia analógica del mundo sensible de la física.* (78) Así cualquier posible metafísica tiene que venir fundada en la metáfora. La metafísica concibe la metáfora como desvío, como paso del sentido por el peligro del sin sentido para volver a encontrarse en el concepto. Este recorrido es el que produce su desgaste, el que se realiza en cada interpretación. Bennington, en su tan poco original estudio, vuelve a caer en un lugar común cuando se refiere a la metáfora como vehículo que sin sufrir transformación en su exterior alberga indistintamente diferentes sentidos, incluso contradictorios.

Sin embargo en el discurso filosófico no existen conceptos exactos capaces de oponerse a los conceptos metafóricos, básicamente, y en esto sí lleva razón Bennington, por que todos los términos de un discurso posible, todas las imágenes pertenecientes a un código de la iconosfera, son más o menos relativamente exactos e intercambiables entre los distintos campos semánticos. Sería la catacrexis, nombre de una figura que no se puede reemplazar por un término más exacto, un sentido exacto que ya no es muy exacto. Así, lo que no-se-puede-explicar de la metáfora se destruye para reaparecer en la “exactitud” del concepto, y a la inversa, todo concepto es una metáfora llevada al límite de la catacrexis, de su exactitud posible. La Catacrexis, en general, consiste en que un signo ya atribuido a una primera idea, lo sea también a una idea nueva que en sí misma no tenía o no tiene otro propiamente en la lengua. Es un tropo de uso forzado y necesario. De él resulta un sentido puramente extensivo, este sentido propio de segundo origen, intermediario entre el sentido propio primitivo y el sentido figurado, pero que por su naturaleza se acerca más al primero que al segundo, aunque haya podido ser en sí mismo figurado en un principio.

16.2.2.1.- La metáfora en el texto filosófico.

La metáfora filosófica ha estado siempre ligada al lenguaje metafísico, aquel que siempre necesita de una representación figurativa. Este código, como todos los de la iconosfera, tiene ante todo un carácter histórico en tanto que los términos, vehículos, metafóricos han sido usados de manera indiscriminada para los más diversos fines.

Derrida sustituye el término uso por el de usura, dotándolo de esta manera de una concepción histórica. *Y la historia de la lengua metafísica se confundiría con la borradura de su eficacia y la usura de su efigie.* (79) Derrida usa una metáfora literaria para el desarrollo de lo que nosotros hemos denominado vehículo y que él viene a llamar borradura del exergo. Mediante esto limita la configuración del problema: por un lado, partiendo del mito judío de la nominabilidad que Dios otorgó a Adán, es posible que ese carácter nominativo del étimo no haya desaparecido en su totalidad y parte de la exactitud que pueda existir en el nombrar provenga de aquél origen. Por otro lado, este nominalismo etimológico aplicado a la historia de la filosofía nos da una visión de la misma como degradación de su capacidad de nombrar. Esta degradación pertenece al discurso. Si buceamos en las etimologías aún podemos encontrar su aspecto nominal casi íntegro, es cuando la filosofía las toma y las hace pertenecer a un discurso cuando su usura comienza a provocar que desaparezca su sentido nominal y este sea cubierto o vaciado por otro o para otro. Dentro de la iconosfera esto nos viene a demostrar la manera en que comienza el proceso entrópico. Lo cual nos lleva a tener en cuenta que el proceso metafórico es en sí un proceso entrópico, dado que sólo se activa en tanto se active la imagen metafórica. Si el origen de un étimo es nominal no es metafórico, y es metafórico cuando se le hace pertenecer a un discurso, su pertenencia ese discurso es lo que hace activar el proceso entrópico. El contexto se convierte así en un sistema de desgaste contundente. Resumiendo muy esquemáticamente:

1.- Es necesario, no una retórica tropológica, pero sí un control por superposición de metáforas contradictorias en un mismo discurso, Lenin, Bergson, Nietzsche, Freud, etc. De este modo la negatividad y la relatividad intrínseca a la propia metáfora queda descubierta y así provoca una aclaración del concepto.

2.- El problema básico de la metáfora radica en la semejanza, y este no debería ser el problema, sino el límite del problema.

3.- El proceso de contextualización metafórica, la usura, es en sí un proceso entrópico.

4.- *“¿Qué es entonces la verdad? Una multitud en movimiento de metáforas, de metonimias, de antropomorfismos, en resumen, una suma de relaciones humanas que han sido poética y retóricamente alzadas, transportadas, adornadas, y que tras un largo uso, parecen firmes a un pueblo, canónicas, y obligatorias; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que han sido usadas y que han perdido su fuerza sensible (die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind), monedas que han perdido su impresión (bild) y que desde ese momento entran en consideración, ya no como monedas sino como metal.”* (80)

Queda así claro que la relación de la metáfora con el ser no es tanto de carácter metafísico como utilitario, por lo tanto, no es una cuestión básicamente semántica sino de valor. Para definir este concepto de valor Derrida hecha mano de la analogía con el orden económico y así lo define: *Es necesario poner en claro esta cuestión (relaciones de la significación con el valor) bajo pena de reducir la lengua a una simple nomenclatura... Para responder a esta cuestión constatemos inicialmente que, incluso fuera de la lengua, todos los valores parecen por este principio paradójico. Siempre son constituidos :*

1.- *Por una cosa desemejante susceptible de ser cambiada por aquella cuyo valor está por determinar;*

2.- *Por cosas similares que se pueden comparar con aquella cuyo valor está en causa.* (81)

16.2.2.2.- Metáfora histórica. Sistema clásico de la filosofía.

La metáfora sigue siendo una forma de límite de cualquiera de los conceptos posibles pertenecientes a la iconosfera. Este estrato de tropos “institutores” no se domina, puesto que el hecho de ser la marca del límite no la hace posible abarcar su totalidad. Un concepto no posibilita, una metáfora tampoco, abarcar la totalidad del problema. El problema, como hemos visto anteriormente, estaba ligado a la semejanza. Derrida acomete este problema desde la comparación, lo que le permite continuar con su concepción histórica de la metáfora contaminada así como el desarrollo económico del valor metafórico. Hace recorrer al étimo nominal basado en la experiencia por los mismos caminos que ya hemos visto anteriormente, de lo concreto a lo abstracto. Este recorrido le permite a su vez, mediante la usura, la delimitación entre metáforas vivas y metáforas muertas. *A la diferencia entre las metáforas efectivas y las metáforas apagadas corresponde la oposición tradicional entre metáforas vivas y metáforas muertas. Sobre todo, el movimiento de la metaforización (origen, luego borrado de la metáfora, paso del sentido propio sensible al sentido propio espiritual a través del rodeo de las figuras) no es otro que un movimiento de idealización. Y es comprendido bajo la categoría maestra del idealismo dialéctico, a saber, el relevo (Aufhebung), es decir, la memoria que produce los signos, los interioriza (erinnerung) elevando, suprimiendo y conservando su exterioridad sensible. Este esquema pone en funcionamiento, para pensarla y resolverla, la oposición naturaleza/historia o naturaleza/libertad, ligada por genealogía a la oposición sensible/espiritual, sensible/inteligible, sensible/sentido (sinnlich/Sinn).*(82) Amparándose en estas contraposiciones duda de la totalidad de los grupos metafóricos, invirtiendo el orden totalizador de Nietzsche para vaciarlo, si todo es susceptible de metaforización, nada lo es realmente. En consecuencia sólo se puede hablar de la metáfora mediante metáforas. Esto provoca que la filosofía, el arte, la literatura, todos los códigos de elaboración de la experiencia humana se hayan constituido sobre la base autoreferencial de unas pocas metáforas, lo cual provoca que lo definido pertenezca a la definición. Esto hace que la tradición, en donde se fundamenta la iconosfera, posea una homogeneidad indestructible. Ninguna imagen está nunca libre de una referencia anterior. Esta referencia tiene como origen lo nominal. *El sentido y la referencia, es decir, las posibilidades de significar por un nombre. Lo propio de los nombres es significar algo, un ser independiente, idéntico a sí mismo y enfocado como tal. En este punto la teoría del nombre, tal como está implicada por el concepto de metáfora, se articula con la ontología.* (83) Este razonamiento hace de la metáfora un modo subordinado de conocimiento que participa de lo general mediante lo verosímil y lo necesario. Lo necesario tienen también un carácter placentero, el placer de re-conocer mediante imágenes. Este reconocer mediante imágenes, poner bajo los ojos, se asocia al valor de *energeia* aristotélico. Esta asociación hace de la metáfora una acción y no algo contemplativo. *La mimesis no procura el placer más que a condición de dejar ver en acto lo que, no obstante, no se da en acto, solamente en su doble muy parecido, su mimema.* (84) El placer del saber se acomoda con la ausencia destacada de su objeto. El mimema no es ni la cosa misma ni enteramente otra cosa. Lo que luego veremos en Heidegger como velo; la acción de velar como creación y la de des-velar como interpretación, en un movimiento continuo de ocultación y desocultación más allá de lo meramente semántico, cercano a lo ontológico dentro del ámbito en que nosotros lo hemos citado como utilitario. Este ámbito utilitario, la usura derridiana, no es más que el conjunto de circunstancias que rodean al individuo a lo largo de su vida. Si el término

usura tiene ante todo un carácter semántico o lingüístico en nosotros el término utilitario

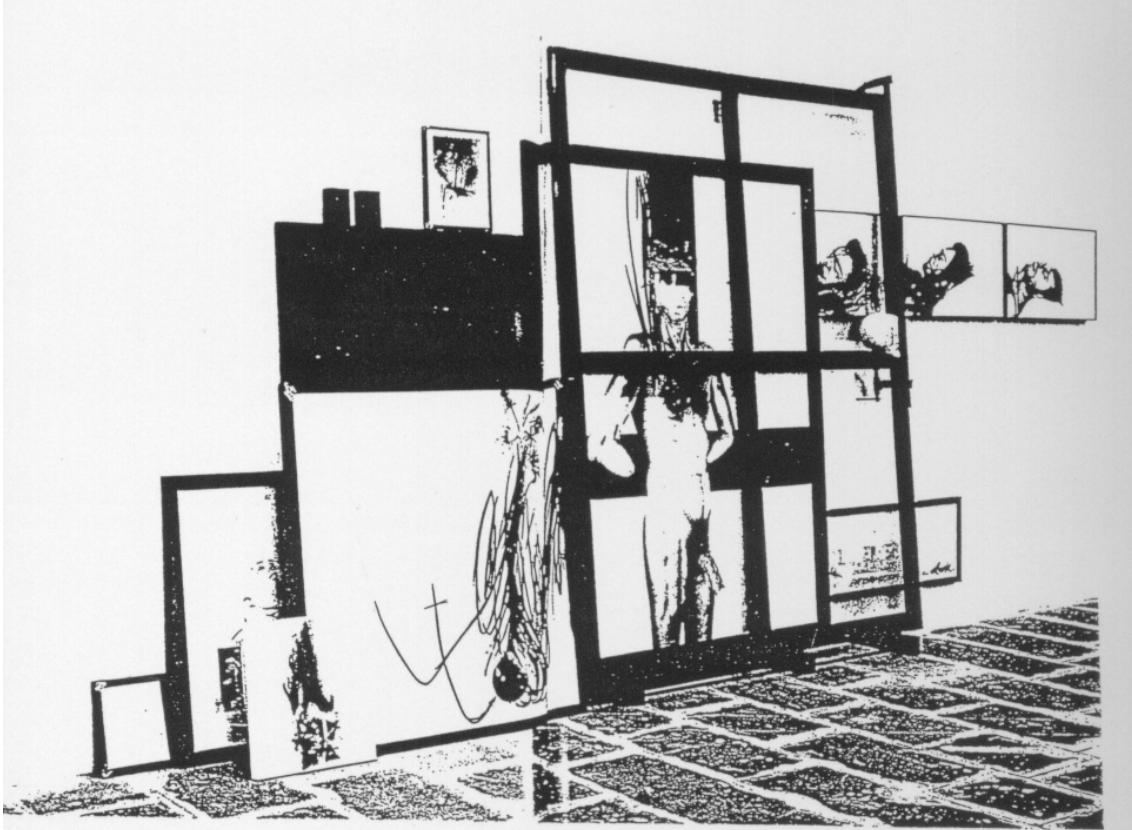
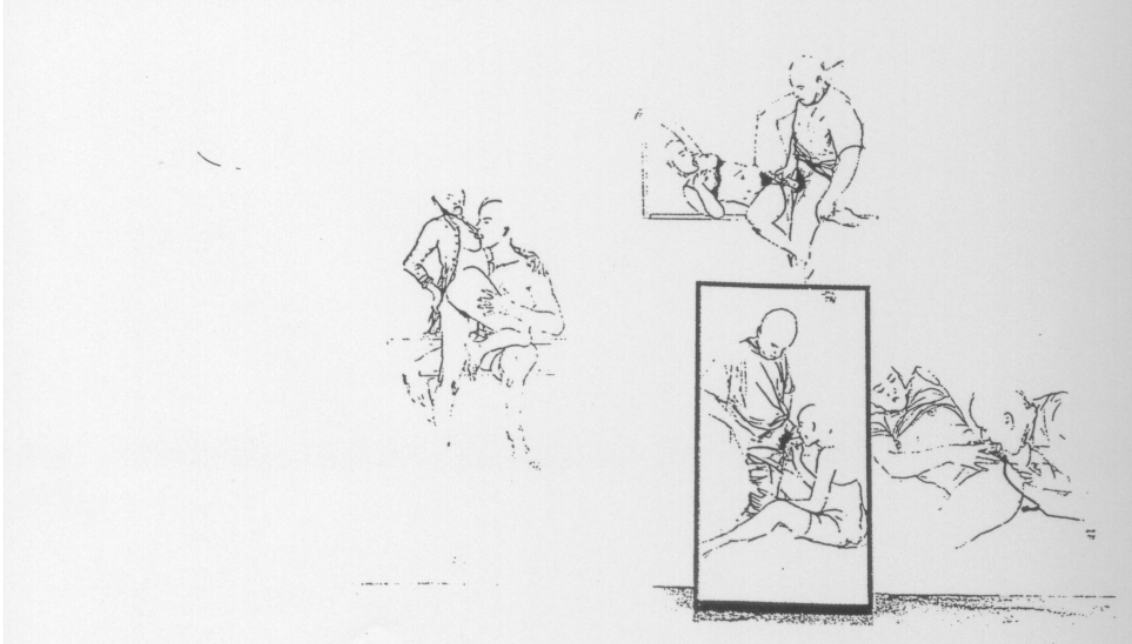


Figura 223.- Bernardí Roig. *Sin título*. 1998.

En la obra, básicamente gráfica, de Bernardí Roig, se hace patente el tipo de entrelazado semántico de la metáfora tanto a nivel formal, uso de referentes códigos muy diferenciados, como el literario, de clara resonancia clásica.

Figura 224.- Bernardí Roig. *DraWings of love*. 1996.



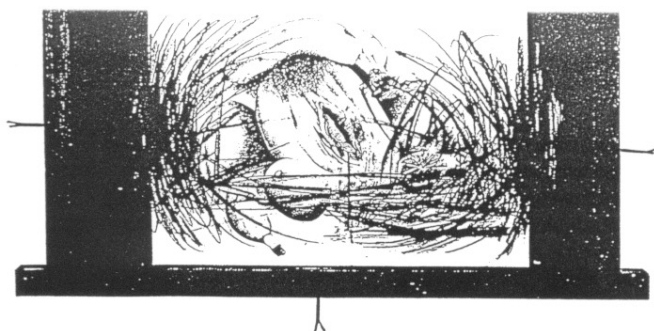


Figura 225.- Bernardí Roig. *El primer bodegón*. 1998.

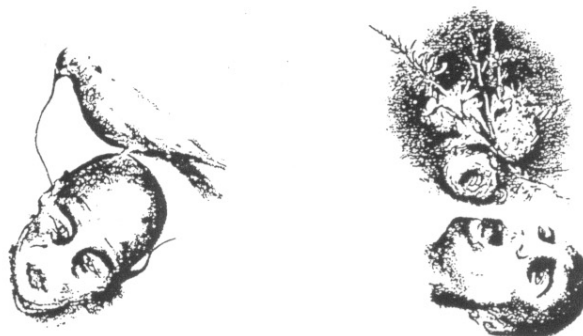
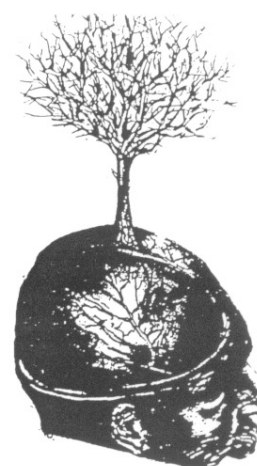


Figura 226.- Bernardí Roig. *Sin título*. 1998.

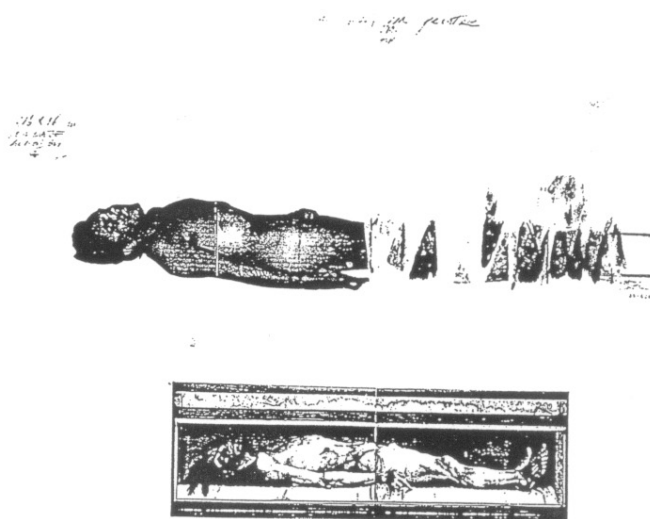
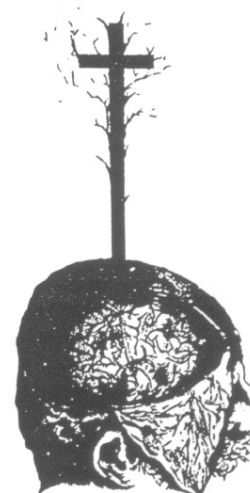


Figura 227.- Bernardí Roig. *La mort du peintre*. 1995.



Figura 228.- Bernardí Roig. *Serie Vesalius*. 1998

tiene ante todo ese valor existencial de lo inevitable. No nos es posible olvidar cierto tipo de imágenes y coyunturas atávicas representadas por obras de arte o científicas, no olvidemos que la teoría del Big-Bang como origen del universo en un solo centro es idéntica en su relato a casi cualquier cosmogonía generadora de un omphalo originario, que pertenecen a nuestra manera de estar en el mundo sea cual sea esta manera. De hecho si analizamos el conjunto de los conocimientos sociales adquiridos a lo largo de los dos últimos siglos y se los narramos de una forma sencilla a un niño, incluso los más espectaculares como el origen del SIDA, el mapa del genoma humano o la World Wide Web, se nos aparecerán como viejas historias míticas de griegos o romanos pertenecientes a orígenes fundacionales, tanto de culturas como de sociedades. Son en realidad poco más que imágenes, no pueden ser entendidos de otra manera por nosotros que debemos acomodarnos a ellos. Nuestra forma de asimilar tales cambios no es otra que su conformación en una imagen sintética, en muchas ocasiones sustitutiva de la real por otra mucho más cómoda, que nos permite situarnos ante la experiencia que se nos obliga a tener. De aquí proviene la importancia de la semejanza, de la mimesis, que sólo puede ser entendida dentro de nuestro carácter utilitario si se conforma en metáfora, sustitución de la experiencia, codificación razonable que posibilita su entendimiento y asimilación. *La metáfora pertenece a la mimesis, a este pliegue de la Phisis, a ese momento en que la naturaleza, velándose a sí misma, no se a encontrado todavía en su propia desnudez, en el acto de su propiedad. Si la metáfora, oportunidad y riesgo de la mimesis, puede todavía perder lo verdadero, es por que debe contar con una ausencia determinada.* (85)

Ya vimos el carácter mítico de lo nominal en la metáfora, su “designación digital divina”, unido a él va la capacidad del mismo para intercambiar estos nombres generando mediante la fantasía seres nuevos que pertenecen a esos nombres nuevos. El nombre propio es aquí el motor no metafórico de la metáfora, el padre de todas las figuras posibles. Siendo así es necesario velar el origen nominal de lo nombrado metafóricamente para que este aparezca como cierto, lo que hemos venido llamando verosímil. Lo posible, lo verosímil, lo incierto, oscurece el nombre original para permitir que aparezca la imagen nueva creada. El recorrido que va entre la mimesis y lo verosímil constituye un rehacerse constante de la realidad subjetiva, y por lo tanto convencional, del individuo. Es en este recorrido en donde se da la realidad en sí, puesto que es donde se da la relación entre el individuo y su realidad.

Para Derrida la metáfora es ante todo analogía, mimesis, conocimiento derivado de la definición originaria, no del recorrido que el desvío de sentido realiza, sino de su llegada, de la imagen nueva autoreferencial y verosímil. Apunta este recorrido en tres apartados:

1.- Un nombre sólo tiene un sentido. La univocidad es la esencia de cualquier posible código autoreferencial. La polisemia sólo puede ser efectiva en un contexto en que sea provocativa.

2.- Las significaciones transferidas en la metáfora no lo son de las propiedades esenciales, sino de un conjunto seleccionado. De esta forma lo que se genera es una función constructiva, no regenerativa, se van acumulando no recambiando. Este mismo proceso pertenece a la entropía semántica.

3.- Metáfora quiere decir, pues, heliotropo, a la vez movimiento que gira hacia el sol y movimiento del sol que gira. Es el mismo movimiento que lleva nuestras experiencias del lenguaje común al lenguaje poético, el movimiento que construye imágenes y las destruye. Ícaro. El movimiento entrópico de la metáfora podemos definirlo en la imagen de Ícaro, consumido en tanto se eleva hacia la luz.

La metáfora posee dos estratos de posible interpretación. El de la interpretación nominal de su desvío, figura particular; y el del que la hace pertenecer al discurso, desvío semántico: idealización y reapropiación. Se genera así, por lo que Derrida atribuye a Nietzsche como *misé en abyme* o discurso metafórico de la metáfora que lo hace inagotable e infinito, una contigüidad de los campos metafóricos semánticos que producen un tejido, lo que nosotros hemos denominado iconosfera. (86) *La multiplicidad de metáforas es ordenada, de todos modos, con vistas a una y sola misma imagen, cuya difracción no es sino un sistema proyectivo. La unidad, la continuidad del sentido domina aquí el juego de la sintaxis.* (87)

La metáfora tiene ante todo, en Derrida, un valor de destrucción, reconstruye sobre lo destruido. Dotando de sentido la presencia de lo invisible. La metáfora, es pues, determinada por la filosofía como pérdida provisoria del sentido, economía sin daño irreparable de propiedad, rodeo ciertamente inevitable, pero historia con vistas y en el horizonte de la reapropiación circular del sentido propio. Es la razón por la cual su evaluación filosófica siempre ha sido ambigua: la metáfora es amenazante y extraña con respecto a la intuición, toma de contacto, y al concepto, aprehensión del sentido. No existe un método que asegure el haber desentrañado completamente una imagen y poder aprehender la totalidad de su sentido, así como ser capaz de vislumbrar el conjunto de campos semánticos que puede poner en relación. Es un acto de fe, de certidumbre, no de aseveración. La metáfora es un elemento intermedio entre mundo e idealidad, el momento en que la verdad, para ser revelada, debe negarse a la visión, ocultarse.

16.2.2.3.- Las dos autodestrucciones de la metáfora.

En la introducción que Patricio Peñalver realiza a la obra de Derrida *La Retirada de la metáfora* (88) pone de manifiesto las condiciones de imposibilidad de un programa de lectura retórica de la filosofía que descifrara en el texto conceptual su oculta metáfora. No por la distinción entre lo nominal y lo filosófico, sino por que el propio enunciado es filosófico y no puede ser extraído de un discurso filosófico. De aquí proviene la desconfianza de Heidegger y Derrida a la reducción de la metáfora al sistema clásico de contraposiciones metafísicas, dado que cualquier posible metaforología sólo lo puede ser dentro de un contexto metafísico. Es un círculo cerrado, las figuras otorgan sentido al sentido que se manifiesta por medio de ellas. “*Desde que se admite que en una relación analógica todos los términos están ya cogidos, uno por uno, en una relación metafórica, todo se pone a funcionar no ya en sol, sino en estrella, quedando la fuente puntual de verdad o de propiedad invisible o nocturna.*” (89) Toda esta relativización es aún mayor cuando se asume que todo el sistema está subordinado a una catacresis que fuerza cualquier sentido, la oposición entre lo propio y lo figurado pierde toda pertenencia, queda sin fundamento. Esta generalización de lo metafórico se presta a dos lecturas de su autodestrucción, en primer lugar la intuición de la existencia de una metáfora original nominativa a la que el sentido pudiera hacer referencia sin que se produjera un desvío relativo sino cierto, lo que nosotros hemos estado llamando aquí horizonte de remisión. En segundo lugar la metáfora generalizaría sus límites hasta hacerlos saltar, lo que vimos en Nietzsche, y así eliminar la tranquilizadora relación de subordinación entre sentido nominal y sentido figurado. La destrucción de la metáfora se torna entre el movimiento de abandono del origen y el de clausura del sentido de propiedad.

16.2.2.4.- La retirada de la metáfora.

Derrida parte, como nosotros en cierto modo, del principio Nietzscheano de metaforicidad total de la realidad, o del conjunto de experiencias pertenecientes a la realidad: *De una cierta forma –metafórica, claro está, y como un modo de habitar-somos el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros, comprendidos y transprotados por metáfora.*(90) Cualquier posibilidad de hablar sobre la metáfora sólo puede ser metaforizando, convirtiendo al individuo que habla de la metáfora en un muñeco de ventrílocuo. No existe una metafórica lo suficientemente consistente como para dominar todos sus enunciados.

El pensamiento occidental actual puede estar ante la clausura de la metáfora, si aceptamos con Heidegger la muerte de la metafísica y su relación con la metáfora, esta estaría en plena retirada. Pero esta retirada no es inmaculada, sino que en ese movimiento de retracción deja en el pensamiento toda una huella, lo que aquí llamamos trazo. Este trazo, que es en realidad una encentadura (entame), rasga la lengua. Esta rasgadura, a modo de grieta pascaliana, dejará al descubierto el horizonte de remisión, traerá a presencia el mito judío de la capacidad nominal del hombre y con él se recuperará la densidad de la realidad y así una posibilidad de recobrar la verdad. El trazo en Derrida es en sí mismo una metáfora, esa vieja metáfora del vehículo que sirve para llevar cualquier significado. La filosofía así volvería a quedar hueca de sentido para de ese modo hacer aparecer un nuevo pensamiento.

El método de deconstrucción derridiano aplicado a la metáfora nos trae un cuestionamiento constante del privilegio metafórico sobre la distinción principal de la transferencia de lo sensible a lo inteligible, por otro lado el término usura no hace referencia explícita al concepto de desgaste, sino a la deconstrucción del cúmulo de sentidos residentes a lo largo de la historia filosófica sobre la imagen estudiada, lo que permite una ampliación, por definición, del conjunto de los campos semánticos implícitos en dicha deconstrucción. Esta deconstrucción es en sí una plusvalía, nunca un método de erosión como el hermenéutico.

Este mismo método deconstructivo nos hace ver la metáfora desde un nuevo punto de vista. Un sesgo lateral, oblicuo, nos presenta la metáfora y su relación con la metafísica, en primer lugar dentro de su amplia complejidad de formas, después en su recorrido histórico, y además en su evolución a lo largo de las épocas. Esta nueva visión nos presenta esta relación como forma de manifestación del ser, manera de su retirada. *Toda la llamada historia de la metafísica occidental sería un vasto proceso estructural en el que la epoché del ser, al retenerse, al mantenerse este retirado, tomaría o más bien presentaría una serie entrelazada de maneras, de giros, de modos, es decir, de figuras o de pasos trópicos, que se podría estar tentado de describir con ayuda de una conceptualidad retórica.*(91) Esta metafísica como trópica tiende a centrar toda su densidad semántica en una serie de semejanzas que permiten vislumbrar el ser. Este conjunto de semejanzas además se reúnen en una gran metáfora del ser, su imagen epocal, que a nosotros se nos aparece como lengua de la metafísica. Ya hemos hablado de lo impropio de este lenguaje, y a su vez de cómo no existe en realidad ningún lenguaje propio o nominal, de esta manera tendremos que hablar siempre en filosofía mediante cuasi-conceptos y cuasi-metáforas, siendo en este estado intermedio del lenguaje donde se retira el ser. La gráfica de esta retirada tomaría el aspecto siguiente:

1.- Lo que Heidegger denomina metafísica es una retirada del ser. La metáfora es la forma en que se retira el ser para su contemplación. La metáfora es en sí metafórica y no tiene otra finalidad que metaforizar. La metáfora es un instrumento.

2.- La relación entre nominalidad y metaforicidad supone un implemento del sentido. Es el sentido en sí. La autoreferencia infinita que constituye la metáfora sólo puede realizarse mediante el pliege-repliegue del sentido nominal sobre el metafórico y viceversa.

Esto nos lleva a considerar los códigos de manifestación del ser, aquellos en los que se retira, como moradas, habitáculos, los cuales nos permiten comprender la forma en que se dice el ser. La iconosfera sería así el lugar de retirada del ser, el ámbito ontológico por definición. Inaugurando lo que vendríamos a llamar ontoestética.

Este movimiento no es ya simplemente metafórico, 1. Se refiere al lenguaje y a la lengua como elemento de lo metafórico. 2, se refiere al ser que no es nada y que hay que pensar según la diferencia ontológica, la cual, junto con la retirada del ser, hace posible tanto la metaforicidad como su retirada. 3. No hay por consiguiente ningún término que sea propio, usual y literal en la separación sin separación de estas frases.(...) Al enunciar no literalmente la condición de la metaforicidad, libera tanto la extensión ilimitada como la retirada de aquella. (...) Como se dice al comienzo de das Wesen der Sprache, no más metalenguaje, no más metalingüística, así, pues, no más metarretórica, no más metafísica. Siempre una metáfora más en el momento en que la metáfora se retira ensanchando sus límites. (92)

En este hacerse de la metáfora uno de los rasgos más importantes es lo que Derrida denomina *trazo* y que tomado de Heidegger es la forma de acercamiento entre el pensamiento y la imagen (Denken y Dichten). Es el mecanismo que los relaciona íntimamente a la vez que los diferencia, los limita en su relación. No es la metáfora en sí, pero sí la conciencia de su metaforicidad. El trazo no es autónomo, sólo es posible en la relación. Poseedor de dos aspectos, el de descubrir, desbrozar, como surco o talla, y el de velar o cubrir. La veladura lo es en tanto no se distingue en qué sentido se habla de lo hablado y del hablar. En qué sentido la imagen es una imagen o una referencia que pone de manifiesto el código al que pertenece. El trazo es retirada.

17.- LA METÁFORA ESTÉTICA.

Nuestro acercamiento a la metáfora se produce desde un solo punto de vista, aquel que nos permite definir el territorio de la iconosfera. Nuestro anterior recorrido por lo lingüístico y lo filosófico nos ha dejado una visión ya bien definida de la metáfora como mecanismo de creación. Nuestro trabajo se reduce a poco más que eso, mostrar el conjunto de fórmulas, someramente, que de manera objetiva son capaces de construir una imagen que sobreviva a los procesos entrópicos semánticos contemporáneos. Cualquier imagen creada en la sociedad occidental se construye por medio de unos códigos que ya hemos definido en los capítulos anteriores, la evolución del étimo *figura*, o la evolución del rito litúrgico son maneras de demostrar que lo que nosotros llamamos iconosfera ha existido siempre, no es un ámbito de nueva generación ni tiene nada que ver con la tecnología, sino que es manifestación cierta de una manera de estar en el mundo. No podemos decir que llegue a ser un órgano del entendimiento humano, como la intuición en Bergson, pero si es un estrato de la mente que nos pertenece a todos, más allá del arquetipo jungiano. La iconosfera es, por tanto, un cúmulo de códigos originarios, derivados por un lado del mito nominal de Adán y por otro de la propia experiencia individual del crecimiento y la evolución de nuestro propio cuerpo. La relación entre ambos aspectos, el mítico y el experiencial, es imprescindible en tanto que se fundamenta en la certidumbre. Ninguna de nuestras experiencias tendría una posibilidad de codificación, y por tanto de aprehensión, sino fuera por la autoreferencia del código. Es así como cualquier imagen producida a lo largo de la historia, y ya plenamente codificada, pervive semánticamente por la certidumbre que produce su pertenencia al mito. Esta pertenencia, a parte de ser una autoreferencia al código, y configurador de este, tiene un valor originario que le hace pertenecer a lo nominal. Participa del origen del nombre, y por tanto de la esencia de lo que es nombrado. Es por esto que aún hoy puede ser nombrado de otra manera. Nombrar es construir su imagen, sea cual fuera el mecanismo para esta construcción. La iconosfera es por tanto un cúmulo de códigos nominales desjerarquizados semánticamente predicativos, imprescindible para su supervivencia, y de carácter autofundacional, dado que su necesidad de autoreferencia no es más que una manera de densificación del propio código. Esta densificación del código es en realidad provocada por el uso predicativo continuado, necesario por la experiencia, o lo que es lo mismo la puesta en relación de muy diferentes territorios semánticos desjerarquizados de la iconosfera. La imagen de la iconosfera es la de un tejido, tejido que entreteje distintos estratos y distintas densidades.

La finalidad de la iconosfera, como la de todo lo relacionado con el conocimiento, es utilitaria. Su misma utilidad, de carácter existencial no ontológico, sino funcional, mediatiza su sistema axiológico relativizándolo. Esta relativización producida por su necesidad de flexibilidad para asumir los cambios producidos en la realidad tiene un carácter ético. En primer lugar porque hace referencia a un posicionamiento, toma de posición : acto, ante la realidad, realidad : manera de estar en el mundo; en segundo lugar, porque la selección de los ámbitos semánticos a poner en relación produce un predicado, nueva imagen, que no es neutra, es un nuevo ámbito semántico que a su vez se convierte en nuevo punto de autoreferencia para las experiencias de otros que en su imposibilidad de codificar por si mismo sus experiencias se someten a las convenciones. Esta última posición contemplativa es también un acto ético en tanto que supone una selección.

Introducir un sistema axiológico en la iconosfera, una jerarquía ideal, de fundamentación metafísica, a la que debe tender el orden de los valores humanos para

asemejarse a ella lo máximo posible, supone introducirnos dentro de lo virtual, que ya desarrollaremos más adelante, que es el único mecanismo posible que nos permite relacionar lo ético con lo estético dentro de la iconosfera de una manera funcional.

Pasaremos ahora a ver el conjunto de relaciones estéticas en torno a la metáfora y su manera de influir y construir en la iconosfera.

17.1.- HEIDEGGER.

17.1.1.- Metáfora: el lugar del arte.

Es en la reflexión que realiza Heidegger sobre la metafísica donde se vincula la ontología a la estética por medio de su carácter ético. Siendo el hecho artístico una manera de estar en el mundo se convierte en una acción. Siendo una acción esta está sujeta a una axiología, pero dicha axiología, influida por la relatividad que ya vimos en Nietzsche, no trata de unos valores convencionales, sino de la cantidad de conocimiento que la creación es capaz de producir. Esta axiología por lo tanto no trata de la repercusión del acto sino de la calidad del acto, entendida esta como forma de manifestación del sujeto. El contenido, la forma, el medio, el código, todo queda subordinado a la manera de hacerse patente el sujeto. De este modo él mismo es tomado en una forma abstracta universal en tanto que para sí mismo es así. Es así como se mezclan las ideas gnósticas y el antropocentrismo moderno.

La estética queda reducida a la relación entre el ser y el objeto que representa a este ser. Ya la hemos tratado en cuanto reflejo ontológico del ser sobre la realidad. Es por esto que al ser un acto la creación de una imagen supone una ampliación de esa realidad, aunque esta ampliación deba ser reconocida por el propio ser que la ha confeccionado. Mejor dicho, para que dicha creación reciba tal nombre el ser debe reconocerse en ella. Este reconocimiento reivindica la diferencia heideggeriana entre útil y obra de arte. El útil tiene un fin o una predisposición para ser empleado, lo que condiciona su reconocimiento. La obra de arte no tiene en ningún momento esa carencia. El ser puede reconocerse en la obra de arte por la comunión que se establece por medio del espacio abierto, de lo abierto, que remite al horizonte de remisión. *Así, en la obra de arte se abriría el espacio del conflicto esencial entre Edmundo y la tierra, un alucha entre lo abierto, que solo se ilumina en el marco de lo velado, y lo cerrado que no es sino aquello que se revela como reserva. Es así como en el arte acontece la verdad. Su pesta en obra es su producción, el despojamiento que se hace presente como cosa que no es instrumento y que por su mera existencia transforma, disloca las relaciones del hombre con el mundo y con la tierra, e inaugura un origen.* (93) El arte, la creación de imágenes, se convierte en el lugar donde se dirime el conflicto entre lo oculto y la luz que pugna por desvelarlo.

Los pilares de la estética heideggeriana aparecen en 1936 en la conferencia de Roma titulada La esencia de la poesía, en ella, y bajo los versos de Hölderlin, sintetiza en cinco puntos esta estética:

1.- *Poetizar: esta ocupación, la más inocente de todas.* (III,377.)

2.- *Para eso se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que atestigüe lo que es.....*(IV,246.)

- 3.- *Mucho ha experimentado el hombre,
Ha muchos de los celestes ha nombrado,
desde que somos una conversación
Y podemos oír unos de otros.*(IV,343)
- 4.- *Pero lo que permanece, lo fundan los poetas.*(IV, 63)
- 5.- *Lleno de mérito, pero poéticamente habita
el hombre en esta tierra.* (VI, 25). (94)

El primero de ellos nos presenta la construcción de imágenes como un juego. Un inocente juego de combinatoria de códigos. Donde la finalidad no es nada trascendente, sino tan sólo, una manifestación inintencionada del ser en sus estratos más elementales de posibilidades de manifestación. De la misma manera que se manifiesta en la fiesta o en los ritos religiosos. La única diferencia es que en el juego no existe la más mínima finalidad más allá de la propia presencia mediante una acción. En el segundo lema hace referencia al lenguaje, lo que nosotros llamamos código, como al más peligroso de los bienes, y que se le ha dado al hombre para que atestigüe lo que es. Es así como los códigos que fundamentan la actividad de referencia se convierten en medios que permiten que el ser mismo se haga presente como desocultamiento, para que advenga lo abierto en donde pueda darse un mundo y una historia⁽⁹⁵⁾ Siendo el conjunto de códigos lo que permite la presencia del ser y a su vez los que contienen la posibilidad de extravío, la posibilidad de que mediante su mal empleo esta apertura en donde nos podamos reconocer quede clausurada. Es por este motivo por lo que la creación de imágenes tiene un carácter ético; por que si estas no posibilitan la apertura de un espacio en donde se manifieste el ser para poder ser reconocido, no solo están estorbando dentro de la iconosfera, sino que dificultan la posibilidad de encontrar espacio para esa apertura provocando de esta manera una oscuridad que debemos entender como clausura del espacio concedido al ser para poder hacerse presente. Todo este lenguaje, tan esotérico como un Crowley, sólo tiene la intención de dejar patente que la creación de una imagen no es neutral y que su único condicionamiento pertenece al sujeto que la está confeccionando por lo que la responsabilidad es suya. El tercero de los lemas, “a muchos de los celestes ha nombrado” el hombre, nos presenta el asunto de la apertura como lo que hasta aquí hemos ido llamando autoreferencialidad de los códigos y que Heidegger denominará conversación. Pero no una conversación a la manera que usamos para comunicarnos sino una conversación con nosotros mismos que se convierte en interpelación a Dios. Todo esto es un único proceso, es decir, la “conversación” (creación mediante la selección de autoreferencias del código) posibilita un espacio de apertura donde reconocerse el ser, y una vez que esto ha ocurrido, el ser vuelve los ojos al origen u horizonte de remisión, y en este volver los ojos, como un girasol a la luz, interpela lo que está fuera de él. Lo otro en relación al ser es la nada o Dios, sólo que ahora, cuando el hombre se reconoce en la apertura está en igualdad de condiciones para conversar con aquello que está fuera de él, sea esto lo que sea.

El cuarto lema de Hölderlin dice:” Pero lo que permanece, lo fundan los poetas.” Continuando en esotérica de Heidegger deberíamos entender esta afirmación como la capacidad del hombre para renombrar la realidad, lo que nosotros hemos llamado el mito adámico. Sin embargo como hasta aquí hemos ido haciendo patente dicha capacidad no es de tal poder que elabore nuevas imágenes de manera autónoma, por ese motivo debe estructurarse en unos códigos capaces de renombrar. Ellos sí pueden hacerlo por la interrelación de los campos semánticos. La labor del hombre queda supeditada a la reelaboración constante de estos códigos quedando el ámbito de la creación dentro de esta combinatoria y no en la elaboración de los códigos. El acto de

creación de una imagen es una redundancia o sobrecreación., lo que aquí llamamos resemantización, compuesta de la selección y combinación de elementos de diversos códigos que a su vez ni siquiera tienen por qué pertenecer al mismo ámbito semántico. La construcción del código de referencias no se realiza con la intención de suministrar elementos para dicho juego combinatorio sino que parte, en buena medida, de lo que Heidegger ha denominado utensilio o instrumento. El conjunto de terminologías empleadas para referirse al arte contemporáneo, por ejemplo, proviene de la metaforización de códigos tan diversos que pueden ir desde los empleados en una empresa juguetera a los propios de la neurología nanotecnológica. Lógicamente estos códigos vienen suministrados no por emplearse en una combinatoria ontoestética sino para cubrir las necesidades de comunicación entre los miembros de ese camp. Esto no quiere decir que dichos ámbitos sean ajenos a la creación de imágenes ético-ontoestéticas, todo lo contrario, sólo queremos presentar el ámbito estético como esencialmente autoreferente, frente al ingenuo poder del nombrar presentado por Heidegger.

El último lema, “Llen de mérito, pero poéticamente habita el hombre en esta tierra.” Este lema tiene una correlación directa con el tercero. Su finalidad directa es presentar al constructor de imágenes como el ser que se encuentra en la apertura, dado que es él quié permite que tal apertura exista, convirtiéndolo así en el hierofante que vimos cuando tratando del jeroglífico hicimos referencia a la concepción del furor de Ficino. El poeta presentado por Heidegger y el presentado por Ficino son indudablemente parientes. En el caso de Ficino el poeta deriva directamente de los sacerdotes sagrados que pertenecían al oráculo. Estos sacerdotes, cuya finalidad no sólo era la de emitir el oráculo por medio de su boca sino también interpretarlo, tenían en su poder la esencia del lenguaje dado, que conocían la lengua de los dioses, aquello que está fuera de nosotros y que no podemos conocer por que nos es inasible desde cualquier punto de vista. Para Ficino el poeta es el custodio de aquel lenguaje originario, originario en tanto que era común para el ser y aquello que está fuera de él, y sólo él es capaz de su reelaboración. De aquí, de este neoplatonismo florentino construido a partir del esoterismo platónico alejandrino, parte la ode a la posibilidad de reconstrucción de la realidad por medio de la capacidad de nombrar que Heidegger adjudica al artista. En la actualidad esta capacidad de nombrar la realidad por parte del creador de imágenes, se ciñe a la ejecución de modelos que posibiliten elementos de selección para optar a la mejor manera posible de estar en el mundo por parte del individuo. Hablamos desde un punto de vista ontológico relativo, y no absoluto. Para entendernos, venimos a dar un valor utilitario al proceso de apertura que Heidegger nombra eliminando esa inocente acepción de juego y otorgándole unos valores éticos imprescindibles para su uso. Es por este motivo, por la practicidad de la imagen elaborada, que es necesario custodiaria y no permite su desgaste. Cualquier obra lo suficientemente ajustada al conjunto de estos términos pervive y mantiene al hombre en la apertura. La imagen justifica así su existencia.

La activación o relación de lo presentado en estos cinco lemas nos la da Heidegger en la conferencia pronunciada en la sesión de la Sociedad Hölderlin, en Munich, el 6 de julio de 1959 y que llamó *El cielo y la tierra de Hölderlin*. (96) En ella denomina dicha relación como cuaternidad (geviert). Esta cuaternidad es propiamente lo que él llama “habitar poéticamente” llevando “toda cosa a su esencia”. *La Cuaternidad es la “unidad originaria” a la que pertenecen “los cuatro”, a saber: la “tierra”, la que “sirviendo sostiene”; el cielo, el camino arqueado del sol; los divinos, que son, por supuesto, los mensajeros de la divinidad que nos hacen señas; y, por fin, los mortales,*

que son los hombres y que se llaman mortales por que pueden morir, en el sentido de

Figura 229

PART OF A PLANK
OVER
PART OF A PLANK

EDGE TO EDGE
PLANK OT PLANK

END OT END
ABUTTING

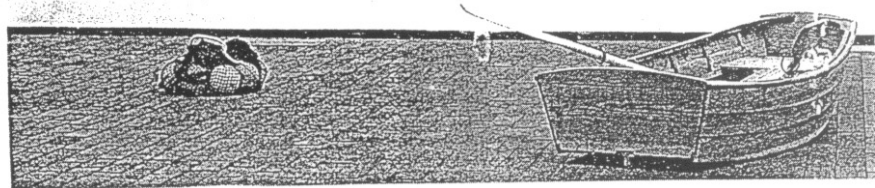
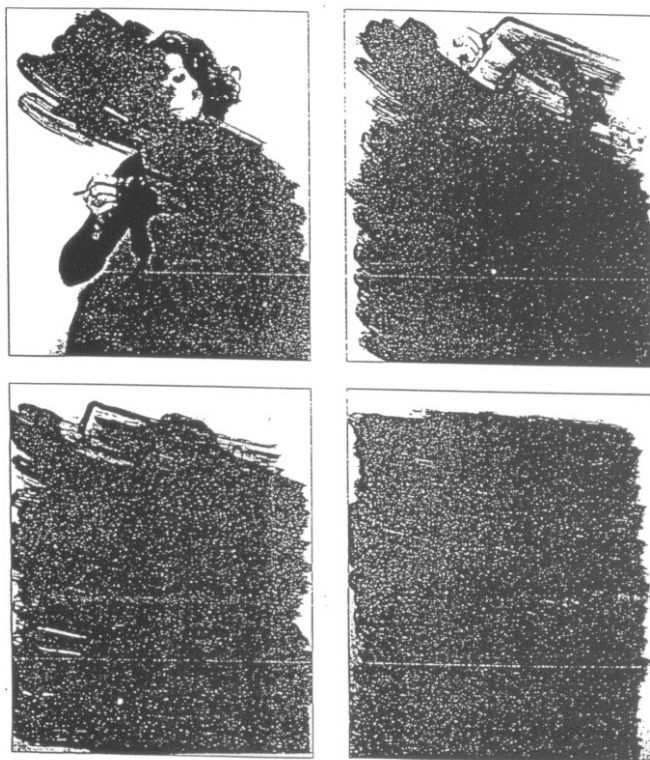


Figura 230.- Almeida. *Azul*. 1996.



Representaciones "metafóricas" del horizonte de remisión y la idea de velo en obras de Finlay y Almeida.

que se saben destinados a la muerte. Ahora bien, estos mortales sólo habitan en la medida en que salvan la tierra, reciben el cielo como cielo, esperan a los divinos como divinos y conducen su propia esencia, de tal modo que a la postre, se ocupan de custodiar la Cuaternidad en su esencia.(97)

La cuaternidad viene a ser una utopía en donde la realidad se manifiesta de manera plena, donde no existe un territorio de apertura sin donde todo se presenta de manera originaria. En ella la realidad aparece metaforizada en dos territorios diferentes, el cielo y la tierra, con los que alude a esa imagen de reconocimiento del ser en la apertura propiciada o la obra, el cielo, o la tierra, indistintamente, no sería más que el reflejo de uno en el otro. Este reflejo sólo puede ser asequible a los demás por medio de una codificación realizada por los “mensajeros” y a su vez, carece de sentido si no es entendida por los “mortales”. Son estos, en última instancia, los receptores de todo el esfuerzo, y es mediante ellos que este permanece activo. Su finalidad es la de resguardar los espacios de la apertura para poder vivir en ellos. Este es el fin de toda obra y de toda interpretación. La custodia del espacio esencial obtenido por medio de la imagen creada para que de este modo el mundo, la realidad, nos sea habitable. Es así como cualquier acercamiento a la imagen carece de neutralidad o inocencia. Cualquier activación de la imagen, ya vimos lo estrechamente relacionados que están los ámbitos de creación e interpretación en la actualidad, tiene un carácter ético pues nos coloca de algún modo en el mundo otorgándonos unas pautas vitales. (98).

17.2.- ORTEGA Y GASSET.

17.2.1.- Objeto estético y orbe poético.

La naturaleza de la metáfora en Ortega nace de la relación sumaria que establece entre el mundo exterior, o realidad física, y el mundo interior o realidad íntima. (*Ideas y creencias*. 1940.) Esta separación, diáfana por lo simple, nos viene a recordar el mecanismo básico de la metáfora en tanto que sistema refractario de lo interior en lo exterior y viceversa. Manera, o mejor medio, de estar en el mundo. La forma de conocimiento de ambos mundos, las aseveraciones que sobre ellos se puedan crear, son relativas, y no entran dentro del campo de la verdad. Elimina en el ámbito metafórico ese aspecto de la literalidad que anteriormente nos había servido para conocer el grado de desvío de la imagen y de esa manera su carga semántica. Ahora dicha imagen tiene sólo un valor utilitario íntimo, aquel que disponga su usuario. Este conocimiento articulado por la metáfora delimita dentro del espacio ontológico lo religioso, lo poético, lo existencial cotidiano, lo circunstancial, etc.

Lo poético, que es de lo que vamos a tratar aquí, para Ortega es una reacción espiritual tan necesaria como la científica o la religiosa en tanto que es una explicación de lo que hay entre el hombre y el mundo. Para Ortega el hombre vive siempre dentro de formas, nuestras imágenes, es así como los “mundos interiores” constituyen formas de la realidad que entiende como interpretaciones, pero que mediante la tecnología se convierten en un estrato paralelo al de la realidad. No hablamos sólo de realidad virtual, sino de ese tipo de imágenes que en nuestra sociedad contemporánea se han convertido en moneda de cambio, imagen de empresa, moda, caracteriologías, y no sólo aquellas que hacen referencia a lo audiovisual o a lo sólo visual, sino todas las que tienen que ver con la conformación topológica de una sociedad desarrollada fundamentada sobre estructuras inmateriales, meras imágenes.

De entre todos estos mundos interiores el poético es para Ortega el más transparente, no superpone perspectivas, sino que las aglutina de manera perfecta

conformando una unidad. Esta unicidad del conglomerado de los aspectos poéticos nos permite captarlo de una sola vez, es por lo tanto como en Bergson, una intuición. A diferencia de este, sin embargo, no le otorga una unidad de pensamiento, sino que hace de ella el origen de un pensamiento. Una intuición posee más información de lo que en principio pensamos, es en su desciframiento mediante la razón donde aparece la totalidad de su contenido. El mundo poético se manifiesta en el orbe de lo estético mediante estos aspectos: por un lado lo estético tiene un carácter subjetivo-objetivo, en segundo lugar, la relación entre el objeto estético y los sujetos es una relación de distancia. Esta distancia es de varios tipos según García Alonso (99):

- a) Distancia constructiva o creativa. Aquella generada por el modo subjetivo del creador y la “propiedad” sobre su código.
- b) Distancia receptiva. La esencia de la contemplación es la capacidad para discernir los diversos aspectos y conceptos residentes en la obra, no que esta los muestre de manera explícita. La distancia receptiva vendría a ser lo que en nuestro trabajo hemos llamado el misterio. Forma de ocultación negentrópica.
- c) Distancia cognoscitiva. El arte nos permite un conocimiento de la realidad privilegiado dado que la obra nos pone ante el objeto en una perspectiva que nos lo hace íntimo, y de esa manera nos lo acerca hasta hacérselo aprehensible.
- d) Distancia representativa. La que existe entre el soporte de la imagen y el contenido de la imagen. Esta distancia produce la fantasía.

Todas estas distancias recorren básicamente la tensión entre lo ausente y su representación, no en la manera que hemos explicado en la alegoría, es decir, algo que ya es sabido de manera abstracta se representa y se hace visible para el resto, es un movimiento de comunicación y en el mejor de los casos podríamos decir que la alegoría es una metáfora borrada o desgasta por convención, o que es el estrato último de la fundación metafórica. El concepto de distancia en Ortega es ante todo un mecanismo de negentropía generado por él mismo para dar validez a su idea de la “intuición razonada”. Cualquier acercamiento de esa intuición razonada a un objeto estético, o por extensión a cualquier imagen, es capaz de agotarla en tanto no esté construida de manera que esto no suceda : distancia constructiva.

Manifestación de esta negentropía necesaria en la obra nos la da Ortega cuando habla de la obra estética como construcción de orbes herméticos. Este hermetismo proviene de los códigos subjetivos empleados por el autor. A diferencia de nosotros Ortega cree en la originalidad de la obra frente a nuestro mayor escepticismo al hablar de la obra como forma de autoreferencia codificada. Es esta autoreferencialidad la que obliga a la imagen a la creación de sistemas negentrópicos para su supervivencia, si, como Ortega dice, la obra estética fuera original no sería necesario la creación de dichos sistemas pues estaríamos refundando constantemente el mito nominal adánico. La realidad sería nombrada y creada de forma ininterrumpida.

Ortega define el objeto estético en varios puntos: primero, objeto que es muestra de una crisis, ruptura entre generaciones, discontinuidad. Segundo, el gusto por lo exótico, como forma de la fantasía, tercero la fragmentariedad, cuarto la superioridad de la forma sobre la materia, quinto, el ejecutarse de la obra de arte. La obra debe aparecerse en forma viviente de ejecución. No ejecutándose sino como si así lo hiciera. Sexto, consecuencia de la irrealidad como su función viviente. Esta función permite el movimiento de lo real a lo irreal, esto es una forma del hombre de ser hombre, una manera de estar en el mundo. En resumen, el objeto artístico es un movimiento de tensión entre lo vital y lo formal.(100)

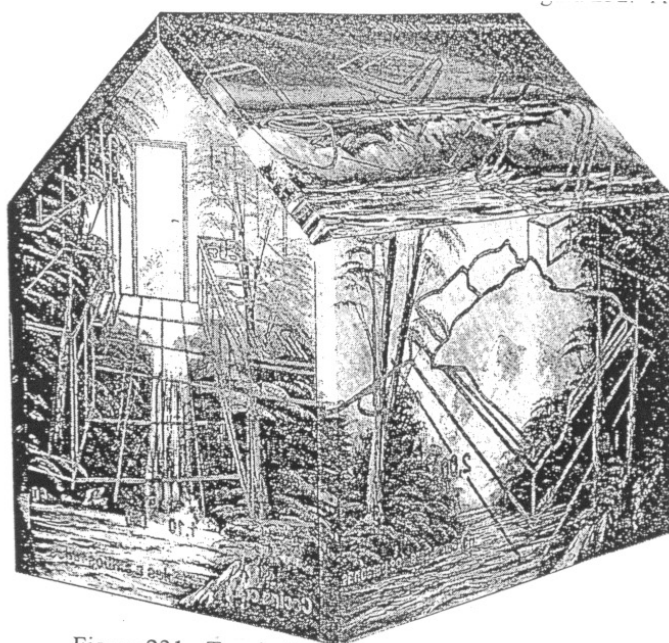


Figura 231.- Tomás Andreu. *La casa*. 1999.

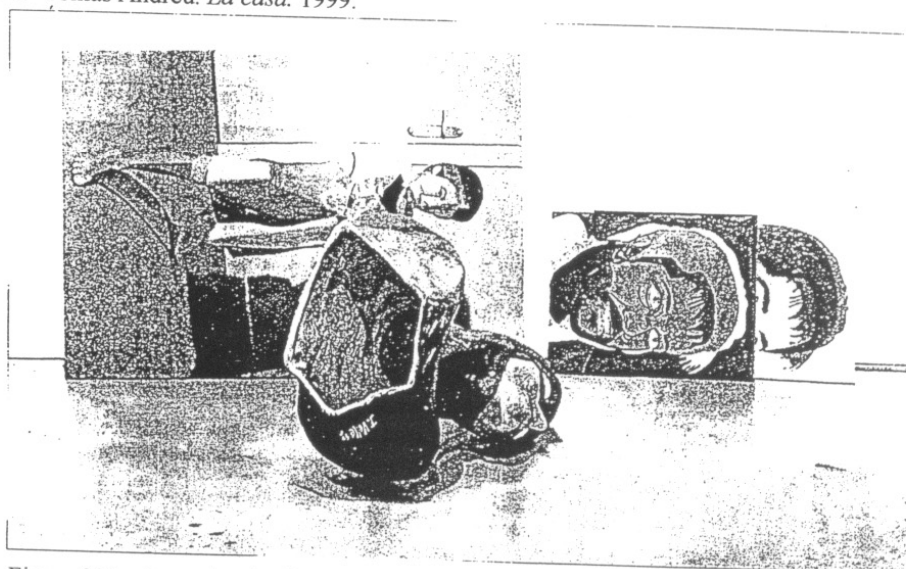


Figura 233.- Amondaraín. *Sin título*. 1999

Sistemas metafóricos contemporáneos:
literarios, formales, autoreferenciales,
elaboración de códigos, etc.

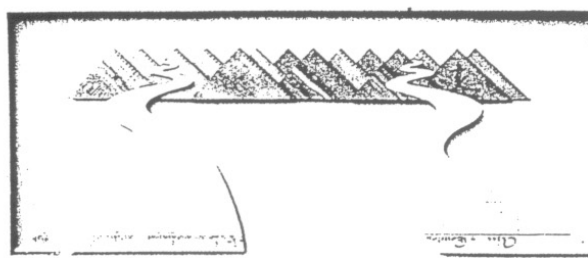


Figura 234.- Viladomiu. *Puntos cardinales*. 1999.

17.2.2.- Imagen, objeto estético y metáfora.

La imagen en Ortega, citando a Valeriano Bozal es una representación autónoma, independiente, obtenida de la realidad a partir de los sentidos. Conformada la imagen mediante formas subjetivizadas mediante la selección y siendo al final una abstracción realizada desde el material empleado para su fabricación. *Las imágenes contribuyen a la integración del lado subjetivo y objetivo, y son el medio más general mediante el que desrealizamos la realidad, desmaterializándola, dotándola de levedad. (...) Recuérdese que en ese apartado hablábamos de “lo que hay”, agrupando el ser real y el ser irreal (...).* (101) La imaginación, la imagen, lo irreal, englobado en una perspectiva ontológica, es así un modo de nuestra conciencia, de ahí que la imagen en cuanto que realidad psíquica remita al algo por ella imaginado o representado. Así, *encontrarse viviendo es encontrarse irrevocablemente sumergido en lo enigmático. A este primario y preintelectual enigma reacciona el hombre haciendo funcionar su aparato intelectual, que es, sobre todo, imaginación. Crea el mundo (...) poético. (...) Estos mundos imaginarios son confrontados con el enigma de la auténtica realidad y son aceptados cuando parecen ajustarse a éste con máxima aproximación.* (102) Si el aparato intelectual de Ortega es muy similar al órgano intuitivo de Bergson se diferencian en la forma del recorrido. Para Ortega el fundamento de la imagen, siempre metafórica, proviene de la capacidad del mundo exterior para repercutir en nosotros y obligarnos a una organización del mismo desde nuestro interior. Es así un problema de mimesis, de relación entre creación y realidad, no en términos representativos sino en cuanto aspectos abstractos. El órgano intuitivo de Bergson crea estructuras de conocimiento más allá de la certidumbre ortegiana como manifestación abstracta del hombre sin ligazón con la realidad. Es en esta definición de la imagen de Ortega donde nos encontramos con la mejor delimitación de lo utilitario que reside en ella. Como ya dijimos más arriba el valor utilitario de esta va desde lo meramente comercial a las estructuras más simples que permiten nuestra organización diaria. A la vez encontramos en la idea de representación de Ortega el mecanismo que une la imagen con su aspecto virtual. La imagen es en sí misma una representación ejecutada por medio de la información asimilada por los sentidos. Esta representación tiene dos caracteres, por un lado subjetivo, mi punto de vista en su realización, y por otro lado objetivo, de continuación, aquel lugar donde acaba mi representación continúa la del otro de una manera tan íntima que casi se convierte en una forma participativa. Es de hecho una estructura participativa en tanto que la iconosfera se fundamenta en estratos de campos semánticos comunes. La maleabilidad de estos campos supeditados a la subjetividad de la experiencia permite su ampliación. (103)

En cualquier caso, cualquier posibilidad de imagen dentro del ideario ortegiano pasa por la conformación metafórica del objeto estético. *El adelgazamiento de lo matérico y la transformación de lo real en imagen son procedimientos esenciales para la consecución de la irrealización en que consiste el arte. Pero el mecanismo, pues de tal se trata, más importante para el tránsito es la metáfora ya que la metaforización de la realidad constituye, a juicio de Ortega, la esencia misma del arte.* (104) La creación de objetos artísticos, no es como explica Ortega una transformación de lo real en irreal, sino una sobrecreación. Un estrato que recubre la realidad transformando la representación que de ella tenemos, haciéndonos partícipes en la creación de formas paralelas sin que sea necesaria ninguna transformación. El proceso de creación que constituye la iconosfera no es sólo de paralelismo sino básicamente de autoreferencialidad. Para Ortega la metáfora es una manera de sustituir aquello que por convención necesita ser dicho de otra manera (105) *El primer efecto, pues, operado por*

la metáfora es la aniquilación de la realidad. El segundo, la gestación de irrealidad.(106)

La metáfora es por tanto un proceso para producir la irrealidad. Ontológicamente el ser aludido por la realidad no es un ser sino un como ser o un casi ser, algo que se manifiesta a través de otra forma ya establecida. Así la metáfora viene a establecerse en dos aspectos complementarios, como medio de expresión y como medio de intelección o asimilación. La teoría ortegiana es importante para nosotros, aparte de por reputar lo hasta ahora dicho con respecto de la intuición como organismo perceptor de realidades construidas, sobre todo por el giro que otorga al concepto de mimesis. Esta adquiere en su ideario un aspecto de generación o regeneración del proceso creativo, pero nunca de reproducción o copia. Ortega equipara así la idea de traslación a la de creación. Esta influencia aristotélica otorga al descubrimiento de nuevas relaciones el valor de revelaciones. La ampliación del campo semántico, auspiciada, aunque parezca mentira, siempre por la sombra del mito nominal adánico, sólo es posible en términos de autoreferencia. La formulación de esta autoreferencia es múltiple, entra dentro del conjunto de formas de realización posible en tanto que consideración del vehículo de la metáfora como espacio hueco dispuesto a rellenarse con un sentido alterado.

La finalidad de la metáfora dentro del ideario ortegiano es el de apertura del concepto de realidad. No en la forma que más tarde encontraremos en la contracultura occidental sino de tal forma que dicha apertura suponga una saturación de la experiencia por medio de su propia interpretación autoreferencial. O lo que es lo mismo, que la experiencia conformada en imagen, a parte de ser una síntesis, sea una ampliación de la misma dentro del ámbito semántico que corresponde a su autoreferencia, siendo la elección de esta autoreferencia manifestación de la subjetividad. Este es el aspecto ontológico máximo al que llega cualquier código dado que ninguno es capaz de sustituir la realidad. Sin embargo la refundación que posibilita la obra de arte virginiza el objeto, lo repristina y renombra trayéndonoslo a presencia como originario. Ortega está hablando en términos puramente sistemáticos las nuevas tecnologías, configuradoras de estructuras cada vez más tupidas, pueden, por convención, llegar a sustituir a la realidad en estratos concretos de la misma, o siguiendo con el desarrollo de la mimesis ortegiana pueden llegar a construir estratos reales que anteriormente no existían. Ortega identifica el mundo del arte con un mundo virtual y la realidad con un mundo completo. Hoy somos conscientes de lo relativo de estas diferenciaciones.(107)

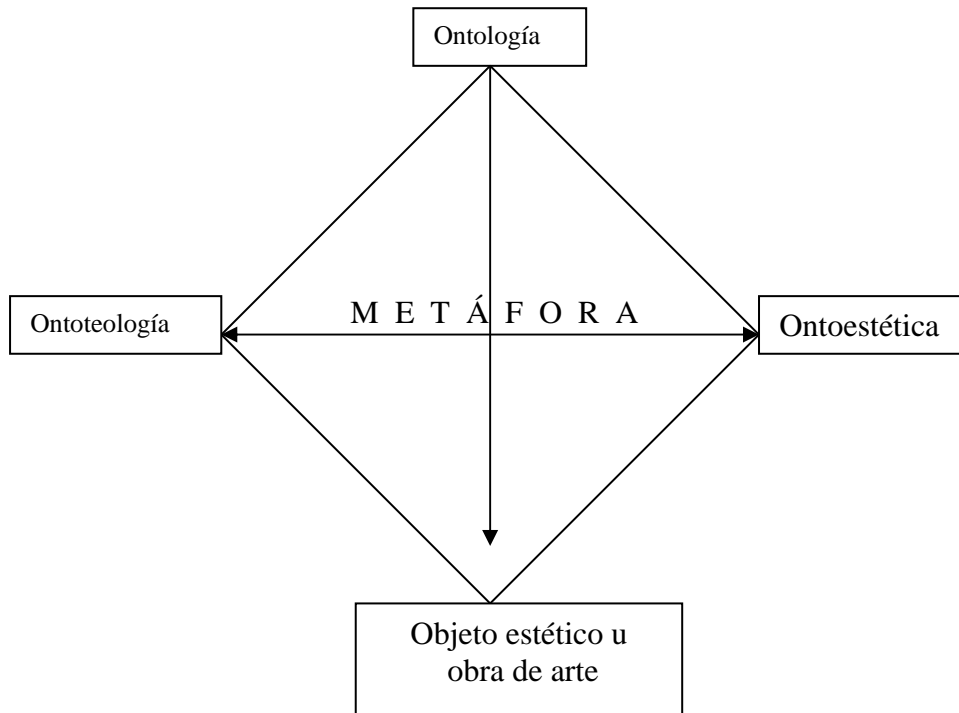
17.3.- H.G. GADAMER.

17.3.1.- Razón de la metáfora estética.

En la introducción que Argullos realiza a la edición de *La actualidad de lo bello*, (108) nos coloca ante el recorrido histórico de la funcionalidad del arte. Partiendo de lógicas bases hegelianas nos muestra cómo el origen del arte se encontraba en la manifestación de lo religioso, si leemos a Trías veremos que esta razón es un eón de la historia espiritual del hombre y no una motivación concreta, que si bien en Grecia se realizaba por medio de la forma, en el cristianismo lo encontramos de manera abstracta como acercamiento a un modelo intelectual. Esta subordinación de lo artístico a lo

religioso hace que cuando este último entre en crisis en la cultura occidental todo el sistema artístico se resienta. De esta manera, en un giro antropomórfico radical, mucho mayor que el producido en el Renacimiento pues en él no existe la vuelta atrás, la cultura occidental elabora una ontoteología de fuerte influencia oriental que sin embargo no es más que una recuperación del primer pensamiento especulativo griego, jonio concretamente. Esta ontoteología, teñida de recuperación-crítica de la metafísica provoca, entre otras cosas, una ontoestética que es derivación a su vez de un arte eminentemente subjetivo y de carácter puramente ontológico. Dentro de este arte ontológico entra cualquier manifestación, desde la política a la metalingüística, o de la tecnológica a la del exotismo primitivista.

Gadamer va a solventar el espacio vacío dentro del cuadrado provocado por la ontoestética, la ontoteología, la ontología y la obra de arte mediante estructuras antropológicas vehiculadoras del exceso de sentido basándose en la metáfora, aunque en su caso siga usando el término *sinnbild*, símbolo, nosotros siempre hablaremos de imagen de sentido, que es su traducción completa, y le aplicaremos el término metáfora por estar hablando siempre de una forma de excedente.



Estas estructuras tienen un carácter ritual, es decir, son comunes, activas, refundantes y sometidas a interpretación: juego, metáfora y fiesta. La finalidad de esta selección de medios antropológicos semánticamente amplios es la de poder otorgar a la obra de arte una expansión más allá de lo meramente artístico dado que al pertenecer al ámbito ontológico debe ser codificada de manera que permita su desarrollo en un plano existencial corriente. Este ideario se mueve en puntos radicalmente opuestos que pertenecen sin embargo al mismo círculo. Estos van desde un trascendentalismo

fundamentalista, el caso de H.A. Murena: *La obra es producto de un diálogo de Dios con Dios a través del hombre. El nombre del artista es el seudónimo de Dios, actuante por su intermedio.*(109) al materialismo reduccionista de un Salabert: (...) *¿No será la substitución de la metáfora un mecanismo previsible, codificable incluso, del trabajo del inconsciente, interacción en definitiva de ambas fuerzas productivas?.* (110)

Para sintetizar nuestra presentación terminaremos definiendo someramente juego, metáfora y fiesta en el ideario gadameriano. Juego siempre hará referencia a la acción gratuita, que ya especificó Ortega como “deportiva”, sin finalidad objetiva, como muestra de la “autonomía del movimiento” : automovimiento. La obra es un espacio vacío que es necesario construir y reconstruir. La diferencia entre el juego estético y el resto de sus modos es la pretensión de permanencia de este por medio de la ejemplaridad inherente a la obra. La metáfora es el acto de ocultación y desocultación, la manera de denominar cualquier posible movimiento en el ámbito semántico. De esta manera no es un remitirse al sentido, sino que ella misma presenta dicho sentido: autosignificado. La fiesta permite introducir a Gadamer la concepción del tiempo en la obra desde un punto de vista inherentemente existencial, no conceptual ni epistemológico, y dentro de ese campo experiencial que nos remite a una realidad circunstancial que rodea al individuo definiéndole.

17.3.2.- Juego, metáfora y fiesta.

Estos tres aspectos de la estética gadameriana tienen un fundamento antropológico. Por tanto no hacen referencia a modas o maneras de ver o hacer, no tienen que ver con el estilo ni con la historia, sino con la manera de enfrentarse al mundo.

El juego tiene dos caracteres primordiales, por un lado la ausencia de fin, de meta, pero no de sentido; por otro lado, la idea platónica de que lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso del movimiento, es automovimiento. *El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorepresentación del ser viviente.*(111) Esta es la finalidad del juego, de cualquier manifestación lúdica en sí, la autorepresentación del ser que le permite reconocerse. Esta es la finalidad de la obra en sí, pero no del sistema al que pertenece. O al menos no lo es ahora. Si en un principio la dificultad de crear una imagen, dificultad por otro lado relativa, hacía de estas una manera de reconocimiento del ser en sí, (La obra de arte es el lugar donde se reconoce el espíritu. Paul Valery.), la iconosfera, estrato de la realidad que contiene la totalidad de las imágenes creadas por el hombre excede la capacidad de representación del mismo. En ese exceso de sentido que conlleva lo lúdico, en su democratización tecnológicamente posible y real, en su desbordamiento semántico, a arrastrado la posibilidad de reconocimiento del ser que tenía la imagen y ha obligado a este a aceptar una única posición para su desarrollo que en ningún caso es contemplativa. Sólo la combinación autoreferencial, la saturación semántica de la iconosfera posibilita el reconocimiento del individuo. De esta manera lo que hasta no hace demasiado estaba constituido en dos partes bien diferenciadas, creación e interpretación, son ahora una misma cosa. No porque la interpretación necesite ser entendida como creación, sino por que el mismo momento de la creación no es otra cosa que la combinación de códigos autoreferentes que a su vez generan nuevos campos semánticos no contemplativos. La creación es de este modo interpretación del sentido

establecido en el código seleccionado que posibilita la referencia a una experiencia, siempre de carácter subjetivo y común, que a su vez comunica con otro código de distinto campo semántico, creando así una forma doblemente autoreferente; por un lado es lúdica y por otro indica su doble origen.

Una axiología lúdica sólo puede proceder de la mismidad, de su autoreferencia, y sin embargo generar una axiología que comunique con otros aspectos del ser que sólo pueden ser dados en la obra de arte. Este conjunto de valores derivados de la imagen provienen de la forma abstracta en que debemos entender cualquier acercamiento a la misma. Obviando el tema de la mimesis, el juego espiritual procedente de la iconosfera sólo puede realizarse en el plano abstracto, en el semántico; utilizando, para llegar a este, el camino que fuera necesario, formal, contextual, histórico, etc. Un acercamiento puramente mimético a la imagen dejaría esta absolutamente carente de su sobredimensión semántica. Esta sobredimensión semántica no pertenece a la realidad, de hecho lo verosímil que reside en la mimesis es el gozne que habilita un intercambio de vitalidad entre la realidad y la fantasía, sino que es el lugar común, lugar de sentido, del conjunto de mundos interiores que vimos en Ortega.

Estos mundos interiores sólo pueden manifestarse mediante la metáfora. Esta tiene en Gadamer, como en Steiner, un principio absoluto de intraducibilidad. Esta intraducibilidad puede ser debida a numerosas cosas, desde las lingüísticas hasta las sociales o incluso antropológicas. Una de las divisiones verticales más importantes de la iconosfera la encontramos en lo que se llama cultura, en el cúmulo de costumbres antropológicas. Esta división vertical, paralela a la contextual, tiene un carácter de inmovilidad dado que esta movilidad no se determina por factores ligados a la imagen, sino por otros totalmente ajenos a ella. (...), *en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia.* (112) El carácter simbólico de la metáfora radica en ser ella misma esa parte perdida del *symbolon tou anthropon*, no exactamente esa parte, sino ser el vehículo que posibilita su comunicación: (...) *lo simbólico, y en particular lo simbólico del arte, descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación.* (113) La metáfora es la manifestación concreta de este movimiento. Ese carácter lúdico basado en un movimiento autoreferencial cuyo sentido radica en la autorepresentación del ser viene a hacerse presente mediante la metáfora. Si así equiparamos la imagen u objeto estético con la metáfora, de manera casi análoga lo hacemos con su intraducibilidad, estableciendo de este modo la unicidad de la imagen. Esto es posible en la medida en que entendamos que esta necesita “ser vista” para manifestar su sentido, ser entendida, y esto es sólo posible por un sujeto. El entendimiento es único a su vez, de tal modo que esa relación que hemos establecido anteriormente entre interpretación y creación toma su condición como fundación. Entendiendo este término a medio camino entre el que usa Gadamer en el original alemán como *Gebilde*, como conformación, construcción o forma, cercano a la idea de *ergón*, consolidación, y el mito nominal originario adánico. La idea de creación-interpretación, que en Gadamer aparece siguiendo a su maestro Heidegger, como conformación del origen acusa un fuerte idealismo derivado del sentido religioso común que planea por todo el concepto de lo lúdico. Podríamos incluso aseverar algo que Gadamer apunta tímidamente, que el sentido religioso occidental inherente al ser se ha trasladado de ese cúmulo de rituales más o menos comunes de las religiones institucionales al ámbito del arte. No a ese estrato que nos envuelve como es la iconosfera, sino al puro espacio del arte. Un ejemplo pueril es la manera en que los museos son silenciosamente visitados como lugares “sagrados” y la manera en que los

lugares sagrados son visitados como “manifestaciones artísticas”. O el comentario de Gadamer: *La destrucción de la obra de arte tiene para nosotros todavía algo de sacrílego*.(114) Este idealismo contiene ya la crítica asumida de Heidegger el cual no hace del sentido depositado en la idea el fin del entendimiento, sino el carácter ontológico de ese entendimiento provocado por la asunción de la idea. Es decir el entendimiento provoca un cambio en el ser, en su totalidad, no sólo en su razón. El cambio cualitativo y cuantitativo que este entendimiento provoca es causado, entre otras cosas por la obra de arte. Por su manifestación única, por presentarnos en su unidad nuestra propia limitación y así definirnos por negación. La obra de arte es una manera de delimitar nuestra propia conciencia convirtiéndose así en manera de estar en el mundo, una manera de orientarse en él. Dentro de este idealismo ontológico la metáfora no queda subordinada a la verdad, sino que se relativiza en términos utilitarios de validez individual, una aplicación ontológica de la usura derridiana, convirtiéndose así en mecanismo configurador de la realidad, en potencia que se manifiesta en el acto.(115)

Cualquier tipo de manifestación de la metáfora es puntual en el tiempo y Gadamer le aplica el concepto de *fiesta* para su comprensión. Este término, de reminiscencias teológicas, no será aplicado con el carácter cíclico con que lo usa un Mircea Eliade, ni con el carácter temporal que le da Gadamer, sino a la manera de celebración. Esta tiene un carácter común que sin embargo no anula al individuo, más bien al contrario, lo hace partícipe de lo que en ese momento sale al encuentro. Sería la fiesta la manera metafórica de entender la relación del individuo con la iconosfera, muy cercana a la manera en que Theilard de Chardin pretende manifestar el Cristo Cósmico. El hecho de construir una imagen hace que esta y su creador pertenezcan a la iconosfera y este momento de pertenencia es entendido en términos de celebración por lo que de participación tiene. Participación no sólo de los vivos, sino también de los muertos, dado el carácter autoreferencial del código que se haya empleado. La celebración es así una toma de conciencia de todas las limitaciones que anteriormente hemos nombrado, podríamos nombrarla usando un término teológico como epifanía. No hemos olvidado la incapacidad de originalidad en el momento de la creación, a menos que entendamos esta como autoreferencialidad combinatoria, pero debemos admitir que para el sujeto individual la elaboración de una imagen es la toma de conciencia de su ser, la manifestación de su entidad abstracta, sea la imagen del tipo que sea y pertenezca la idea al campo más dispar y hermético. Es esta visión del propio espíritu, esta toma de conciencia, lo que aquí denominamos epifanía estética. Esta epifanía estética es delimitación del ser por medio de la imagen, nos reconocemos en ella.

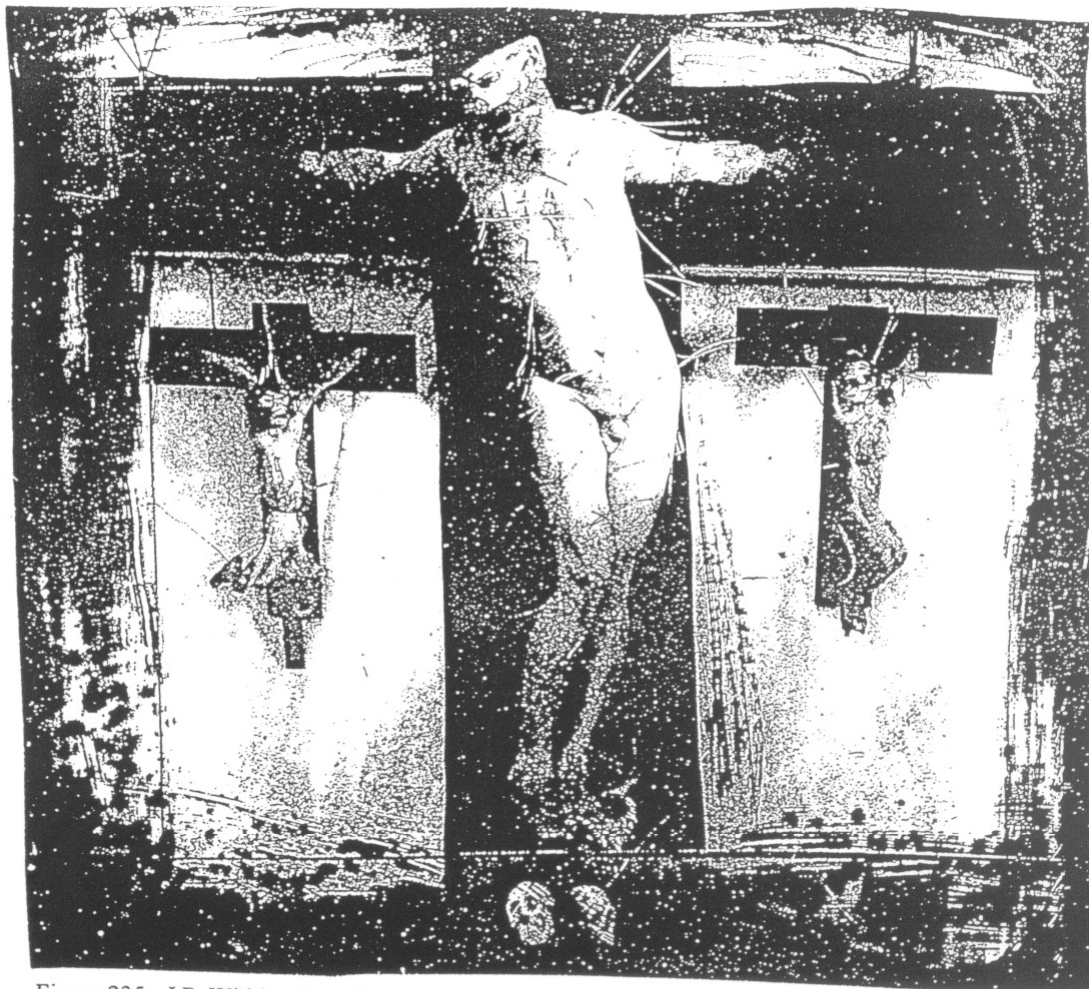


Figura 235.- J.P. Witkin. *Crucifixión*. 1987.

Representaciones de la actualización del código mediante la puesta al día de referentes tradicionales. Obras de Witkin y G&G.



Figura 236.- Gilbert & George. *Sodom*. 1997.

18.- LA METÁFORA ARTÍSTICA.

Si anteriormente hemos estado tratando la metáfora desde los puntos de vista más importantes y genéricos ahora lo haremos restringiéndonos al ámbito de la imagen. Como hemos intentado acordar en el conjunto de definiciones en que hemos ido ciñendo la idea de imagen, esta no es sólo de carácter icónico, lo que podríamos entender como el territorio delimitado entre la ékfrasis y la mimesis, sino que se extiende a cualquier conformación intelectual cuya finalidad sea la comunicación. Entendemos como comunicación representación de una experiencia individual sin que la representación en sí tenga más finalidad que la otorgada por el propio individuo creador.

La metáfora es uno de los mecanismos negentrópicos más complejos, lo corrobora la espesura de lo hasta aquí expuesto. A la dificultad propia de los mecanismos negentrópicos, dicha dificultad se basa en la dualidad del propio mecanismo que en lugar de resguardar el sentido puede hacerlo más asequible, la metáfora le une la absoluta relativización de todas las categorías, jerarquías, aspectos o puntos de vista que harían más asequible la conclusión sobre la posibilidad de generación de un sistema negentrópico, que a la manera de un sistema de seguridad informático nos diera ciertas garantías sobre la salvaguarda del sentido de las imágenes que lo deseáramos. No es que la única finalidad del sistema negentrópico sea salvaguardar el sentido, sea esto último lo que sea. De hecho la metáfora nos hace evidente la imposibilidad de este punto. Esta metaforiza hasta la búsqueda del sentido convirtiéndola casi en una parusía. El sentido de la obra existe en ella misma, en su realización, en tanto que es manifestación del ser. Ya vimos como en la actualidad el hecho de la creación va ligado inexorablemente al de la interpretación, aunque tenemos la sospecha de que ha sido así desde siempre, al pertenecer la imagen a un código autoreferencial. El sentido por tanto no es originario, nominal, sino que pertenece al código y es en realidad ampliación de este antes que de la experiencia o el intelecto. Sólo más tarde, en la interpretación, y en la actualidad la interpretación como algo contemplativo no existe, es capaz de provocar dicha ampliación de la experiencia o la razón. El sentido de una obra de arte, o de una imagen, es más relativo que el color de la misma.

El aspecto icónico de la metáfora pertenece exclusivamente al ámbito formal y la literatura derivada del mismo sólo aplicable a él, por lo tanto, la metaforicidad de la imagen no recae en un sentido derivado, sino en un sobresentido. No existe desvío en aplicar ciertos valores de sentido al color rojo sino una sobredimensión de su significado, más aún si añadimos a este todo el conjunto de connotaciones gestuales. Esta ausencia de desvío, no podemos considerar la ékfrasis ni la mimesis como formas de desvío, nos elimina el problema de la traducibilidad. Una imagen no puede ser sustituida por otra similar sin que el sentido se resienta, por lo tanto no es traducible. Ninguna imagen es sustituible dentro de la iconosfera, a lo sumo son intercambiables dentro del mismo campo semántico. Por lo tanto, si asumimos la creación como forma autoreferencial, esta será en realidad un poner al día el código para su utilidad circunstancial.

Este aspecto icónico de la metáfora poética fue tratado en el capítulo dedicado a Paul Ricoeur al que nos remitimos. Un breve resumen nos vendría a presentar el problema icónico dentro del ámbito epistemológico. La imagen metafórica es en realidad un esquema, en términos kantianos, que permite un proceso de conocimiento de mayor densidad y rapidez. Este proceso se basa en la selección de semejanzas

El

proceso de selección en la constitución de la imagen tiene dos campos interrelacionados, por un lado la selección autoreferencial del propio código, por otro el conjunto de campos semánticos de donde provienen las selecciones que permite la generación de dicho esquema y su validación por medio de la semejanza. Es de estos dos procesos de selección de donde procede la sobrecreación de la imagen. El sobresentido es un acto de selección condicionado a un sistema axiológico que en nada tiene que ver con los procesos neutrales de la imagen. Cualquier imagen sobrecreada dentro de la plástica es generada a partir de una axiología que se hace efectiva en el momento de su constitución. Como vimos en las relaciones entre alegoría y gesto cualquier manifestación de individualidad, tenga esta el sentido que fuera, lo es de manera que deja patente un posicionamiento de carácter ético ante el conjunto de la realidad.

La metáfora artística, no sólo la icónica, se divide básicamente en cuatro grandes grupos; metáforas denotativas, connotativas, asociativas *in absentia* parcial y asociativas *in absentia* total. Estas divisiones, de marcado talante aristotélico, provienen de aspectos clásicos derivados del juego tensional, como son la identificación de la referencia, el contexto, la espacialidad de la metáfora o el campo semántico al que pertenece su referencia, la iconicidad como modelo de cualidades, la abstracción derivada de esta ejemplaridad, la relación entre desvío y semejanza que sólo puede ser dada en la imagen dentro de su aspecto sensitivo, o subsidiaria de la relación anterior, la de posesión y transferencia, etc. Toda metáfora plástica es reducción de relaciones, confluencia de referencias generadoras de un centro de sentido o significado.

El aspecto identificativo de la metáfora se corresponde con la capacidad de la imagen para provocar en nosotros un reconocimiento. No es un movimiento de simpatía, sino de reflejo, y más que de reflejo de ocupación. La imagen sustituye en nosotros una vivencia que sólo de esa manera podemos asimilar o compartir. Uno de los aspectos éticos que hasta ahora no hemos tratado era la manera en que la identificación de la metáfora, dicha identificación supone uno de los inicios del proceso entrópico, supone su asimilación por el sujeto. Es decir el proceso de ocupación de la imagen metafórica, el proceso de identificación de la metáfora como imagen, supone un reconocimiento incondicional de la misma por parte del sujeto con lo que conlleva de modificación en el mismo. Si en la alegoría estudiamos de qué manera el gesto se convertía actualmente en un mecanismo ético ante todo, más allá de toda la estupidez orientalista y el automatismo irracionalista, frente a los procesos mecánicos de construcción de la imagen. En la metáfora nos encontramos que el proceso autoreferencial es en sí mismo crítico y por tanto, un aspecto lógico si estamos hablando de una selección, tiene ante todo un carácter ético. De este modo definimos los dos puntos de referencia en que se mueve la relación entre ética y estética a niveles pragmáticos de configuración de imágenes. Cualquier imagen que desee tener ese aspecto ético, más allá de todas esas teorías sobre lo político o lo social en el arte, léase las obras de Rogelio López Cuenca o los situacionistas por un lado, y las del teatro de Brecht o las pinturas de Zoran Music por otro, deberá tener en cuenta, por un lado las relaciones generadas por el gesto y por otro lado las generadas por la identificación provocada por la metáfora. Ya vimos las relaciones del gesto con el cuerpo y la manera de supervivencia del mismo dentro de un ámbito cada vez más tecnológico, de hecho podemos decir que el gesto plástico es el reducto donde se hace patente la extensionalidad del cuerpo sin que esta manifestación sea producida de una manera violenta (deporte) o tecnológica (ciborg). Por el contrario las relaciones éticas derivadas del reconocimiento de la metáfora tienen un doble componente exclusivamente fundacional. Por un lado se produce dicho advenimiento del hecho ético en el momento

de la selección de las referencias con las que se constituye la imagen. Dicha selección conlleva una diferenciación y un renombramiento de lo seleccionado producido por el individuo. El hecho mismo de seleccionar supone una resemantización de lo seleccionado. La articulación de esta selección conforma la imagen, que como ya hemos dicho es un centro de sentido cercano a la idea de onfalo o centro que podemos encontrar en los estudios de religiones comparadas, que en ese mismo momento se instaure como hecho ético o acontecimiento de referencia que es accesible a cualquier individuo en mayor o menor medida. El otro momento fundacional es el que pertenece al receptor, momento refundacional en cuanto que interpretación activa. El reconocimiento de la metáfora lleva implícito asumir su sentido ético junto con toda la carga semántica que lleva. De hecho esta carga es insoluble de la axiología propia de la imagen. Esta asunción del sentido de la metáfora por parte del intérprete supone una modificación en él producida por ese reconocimiento. Dicho reconocimiento espiritual es tangencial en tanto que nos proporciona una perspectiva desconocida y tras esa visión el espectador debe elegir entre incorporarla o desecharla, pero inevitablemente es ya consciente de su existencia. Es este carácter ético semántico el que mantiene viva la imagen en el mundo contemporáneo, más allá de su valor de cambio, y lo que permite la continuación en el mismo de manifestaciones como la religión o el arte. Así podemos ver como estos dos ámbitos interiores, parafraseando a Ortega, evolucionan cada vez más de una manera paralela entre ellos y tangencial al mundo tecnológico.

La constitución de la imagen como hecho ético tiene un valor objetivo aún dependiendo de su sentido. El sentido, que no pertenece a las referencias que lo originan, si es el origen del carácter ético de la imagen dado que es el orientador de la selección de las referencias puesto que estas están sometidas a un fin que es la elaboración de la imagen. Cualquier elaboración de una imagen es en sí un hecho ético y su valoración axiológica deriva del sentido. No existe una imagen neutra. Todas están destinadas a ser reconocibles o permitir el reconocimiento de parte de nuestro espíritu por medio de ellas de manera tangencial. La jerarquía axiológica de la imagen radica entonces en la decisión del creador de la imagen de qué parte de nosotros nos muestra. Es este el punto en que la ética, la ontología y la construcción de imágenes se relacionan por encima de dialécticas y nos permite intuir en qué medida nos es necesaria la construcción continuada de imágenes que nos permitan habitar en el mundo.

18.1.- La imagen metafórica.

Señaló Aristóteles que la esencia de la imagen es “hacer ver” y que la metáfora participa de esa facultad. Ella “hace imagen”, literalmente “coloca ante los ojos”. (Retórica, III, 10, 1410 b 33).

Encontramos en la metáfora un fenómeno de alguna manera óptico, por lo que se logra la puesta en foco de la imagen llamativa de un término para la mejor captación de otro. Si bien éste cuenta con imagen propia resulta de menor impacto. Subraya Julia Kristeva que la metáfora “es un movimiento hacia lo discernible; es un viaje hacia lo visible.”(116)

Esta larga cita es oportuna en cuanto nos permite delimitar de manera rápida y concisa el carácter icónico de la metáfora ligado a la propia metáfora de ver. Como vimos anteriormente toda la etimología ligada a la idea de metáfora se sustenta en dos puntos: el del movimiento, desvío, desplazamiento, etc y el del ver, luz, luz-flor: girasol, etc. (117) La metáfora visual será por tanto el movimiento que permite la visión de lo que de otro modo no podría ser visto. Este movimiento es de carácter tangencial y nos



Figura 237.- Zoran music. *Figura*. 1996.

Las dos maneras extremas de presentar lo ético y político en el arte contemporáneo. Obras de Zoran Music y Rogelio López Cuenca.

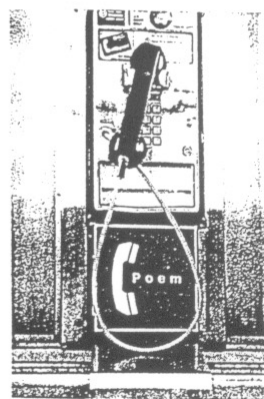


Figura 238.- Rogelio López Cuenca. *Nowhere*. 1998

presenta una nueva perspectiva. Esto, que puede parecer anecdótico no lo es, dado que nos encontramos con una definición de metáfora muy cercana al concepto de estatua. El giro alrededor nos presenta un nuevo punto de vista. Esta metáfora nos permite concretar lo que el proceso en sí es. Para su perfecta asimilación debemos tener en cuenta tanto el órgano intuitivo de Bergson como la intuición razonada de Ortega ya que estos son los que permiten el movimiento.

Desglosemos la metáfora de la estatua. La estatua a contemplar somos lógicamente nosotros, nuestra incapacidad de ver esta de una sola vez nos obliga a movernos. Este movimiento lo realizamos mediante la intuición, este nos ubica en el lugar seleccionado por nosotros para ver y este posicionamiento es de carácter ético ya que nos condiciona lo que vayamos a ver. Nuestro posicionamiento para ver constituye el sentido puesto que es dado por bueno por nosotros. Una vez elegido el lugar desde el que podemos ver este nos condiciona nuestra visión, pero ya anteriormente hemos sido nosotros los que la hemos acotado en un acto de validación, lo que hasta ahora hemos estado llamando selección de referencias. O más exactamente acotación de los campos semánticos sobre los que vamos a trabajar siendo estos los que proporcionan las referencias para la creación de una nueva imagen. Si la elección del punto de vista es un acto ético ya que nos condiciona lo que podamos ver, aquello que veamos será siempre un reflejo de nosotros mismos, por lo que si el lugar seleccionado para este fin no nos permite esto carece en todo momento de sentido y validez ética convirtiéndose en imagen de consumo o intercambio.

Una vez señalada la relación entre sentido, movimiento y ética estamos dispuestos para desarrollar los mecanismos propios de la “visión”. No olvidamos que estamos ante un icono de tal manera que uno de sus aspectos principales es la semejanza, no aquella que se mueve entre la ékfrasis y la mimesis, sino ese tipo de semejanza que permite una continuidad entre el referente y la nueva construcción. No hablamos de dos elementos que son comparables entre sí, como si fueran reflejos o algo parecido, sino de dos formas que se pertenecen mutuamente dado que una es comprensible por medio de la otra por lo que su trato es de correlación o contigüidad pero no de descripción o copia. Esta contigüidad sólo es posible si ambas formas participan de su esencia y es aquí donde nos damos cuenta de en qué modo la metáfora es el único proceso que nos permite reconocernos de manera íntegra en la imagen elaborada ya que nos hace partícipes de lo que somos mediante ella. Esto no es posible mediante otro tipo de representación promovido por la iconosfera, símbolo, alegoría, divisa, empresa, etc. Eliminaremos de nuestro discurso, con el peligro de caer en una abstracción de difícil discurrir, todo lo referente a las categorías visuales pertenecientes al icono, el índice, el signo, las particularidades, etc. Resumiendo, el movimiento entre el referente y lo representado es de contigüidad.

Lo hasta aquí dicho puede llevarnos a equívocos en tanto que la metáfora así presentada puede parecernos más una representación que una construcción. Ya quedó dicho que la representación, así como la interpretación, eran en sí formas de creación autoreferente. Para evitar esto continuaremos con la metáfora empleada hasta ahora. Imaginemos que nuestro posicionamiento para ver la estatua es ayudado por medio de espejos que nos muestran desde el mismo lugar en que estamos otros diferentes puntos de vista sin necesidad de desplazarnos.(118) Esta posibilidad, a todas luces plausible, relativizaría el aspecto ético de nuestro posicionamiento, así como la relación de contigüidad expresada entre el individuo y lo visto puesto que ahora una visión más completa es derivada en un mecanismo ingenioso sobre el que debemos depositar nuestra confianza. Este artilugio, que no afecta a la iconicidad, sí lo hace al sentido de la imagen, dado que permite la introducción de una nueva relación, aquella que se

fundamenta en la comparación. Aún perteneciendo todos los aspectos de la imagen a la misma estatua se elabora una jerarquía a partir de la visión original. La metáfora-imagen original, que en este punto podemos denominar ya obra de arte, se erige así en principio de comparación, ahora sí, con el resto de las imágenes siendo el concepto de verosimilitud el que promueva la validez o no de esas relaciones constituidas en forma de imágenes. Dado que es lo que son, imágenes derivadas a partir de una imagen principal, ya que esta imagen principal es la que otorga validez y verosimilitud por medio de su comparación con el resto. Esta subordinación es producto de una jerarquía establecida por la densidad semántica derivada tanto de la axiología que el “reflejo” supone como del grado de verosimilitud que es capaz de aportar dicho “reflejo”. Entendemos aquí verosimilitud como concordancia con la imagen principal.

Este efecto reflectante puede ser multiplicado tantas veces como se quiera siendo consciente de su pérdida de densidad semántica proporcional a la pérdida de posicionamiento ético. No perdemos en realidad cantidad de significado, sino calidad de ese significado dado que nuestra refundación, que es en eso en lo que consiste el posicionarnos, delega en un reflejo, lo cual motiva nuestra “inmovilidad” o un recorrido falso que es tomado como cierto. La validez de una imagen es en todo término ontológica sino pertenecemos a ella pasa a ser un mero valor de cambio.

Ejemplo de lo hasta ahora dicho lo encontramos en una cita de Oliveras a Goodman: Goodman presenta el siguiente ejemplo: *“Estoy frente a un cuadro con árboles y rocas al borde del mar, pintado en grises mates y con una expresión de gran tristeza.”* (N. Goodman, Los lenguajes del arte) *El cuadro gris posee literalmente el color gris pero sólo metafóricamente posee la tristeza puesto que, literalmente, sólo los seres sensibles y los sucesos pueden ser tristes. El primer enunciado recae sobre un hecho; el segundo sobre una figura. La predicación implica, en este último caso, una transferencia de la posesión. De literal ésta pasa a ser figurada, metafórica.* (119)

Esta capacidad de ejemplarización que reside en la metáfora hace de ella un mecanismo igual de válido que la representación mimética o la descripción ekfrástica. Siguiendo con la metáfora de la estatua podemos advertir en ella que siempre nos estamos refiriendo a algo ya creado, que para nosotros es el conjunto de códigos que constituyen la iconosfera y que por medio de los campos semánticos van incluso más allá de ella. Esto nos da verdadera magnitud de la obra de arte o imagen que no es otra cosa que el desvelamiento de “territorios” que nos pertenecen; o hacer posible su revisitación.

18.2.- La metáfora plástica y su aplicación en el dibujo.

La metáfora plástica pertenece a los modelos icónicos de percepción. La combinatoria que permite la autoreferencia no está sometida a normas por lo que a la metáfora plástica le es inherente la ampliación de su campo semántico: *Los desvíos de hoy –dice el grupo μ - son las normas del mañana”; así también con el tiempo “la no pintura deviene pintura.”* (120) Este es un ejemplo plástico de la disputa entre Derrida y Ricoeur. Pese a esa libertad que la combinatoria autoreferencial posee nos encontramos con las reglas restrictivas del código. Cualquier metáfora puede ser elaborada en una pintura, pero no por ello deja de ser una pintura. Esta sistematización se corresponde a las normas de alogradualidad y de isomaterialidad. Dichas normas las deriva Oliveras de la tríada Hjelmsleviana de materia-forma-sentido aplicada al icono: *Recordemos que para Hjelmslev la materia (por ejemplo, la luz no organizada en el caso de la pintura)*

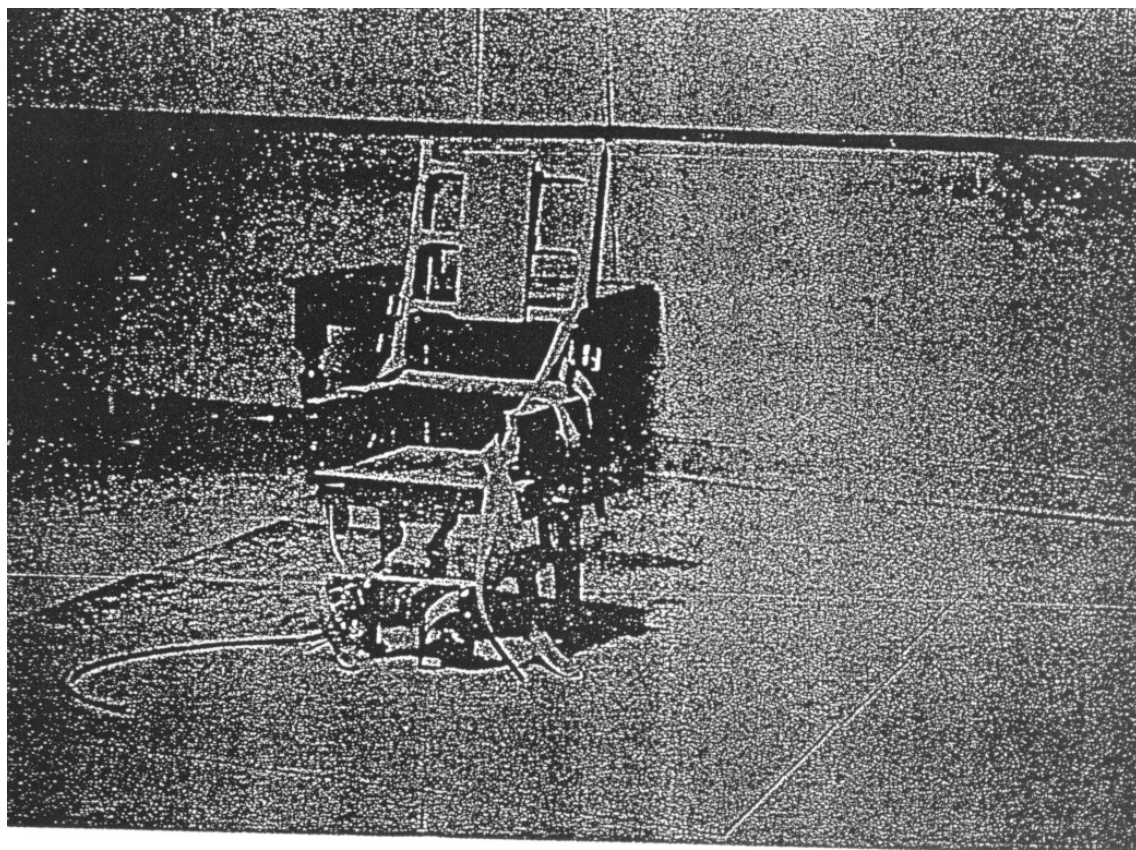


Figura 239.- Andy Warhol. *Silla eléctrica*. 1967.



Dos aspectos del concepto de lo ético en la obra de Andy Warhol.

Figura 240.- Andy Warhol. *Autoretrato*. 1986

es una suerte de magma original previo y que esta masa indistinta es trabajada y cortada arbitrariamente por una forma (o estructura general previa) que produce así un sentido. (121) Siguiendo con Hjemlev la graduación es toda oposición en la actualización de una materia de expresión, siendo el principio de base que hay dos porciones –cromáticas, lineales, etc.- en un mismo campo plástico. Su selección y combinación supone una jerarquización lo suficientemente elaborada como para que se haga patente el código. Estrictamente, y siguiendo la norma de alogradualidad, no sería necesario la creación de un nuevo elemento dado que en la combinación de los ya existentes existe todo el conjunto de matices y jerarquías semánticas necesarias. La creación de unametáfora supone la ampliación de ese campo semántico de manera, en principio, gratuita. Si la alogradualidad como norma de lo plástico, reemplaza a la analogía (norma de lo icónico) es porque ella permite registrar las más pequeñas variantes introducidas por el artista. Esta noción permite que a través de mínimos detalles veamos en qué medida el creador se ha desviado de los aspectos autoreferenciados y asumir así el desvío. Debemos tener conciencia todo el tiempo de que cuando hablamos de desvío, analogía o referencia no lo estamos haciendo en un plano meramente visual o físico sino sobre todo en un nivel conceptual, más concretamente ideal. Siendo la alogradualidad la distribución de gradualidades según una organización externa –la que va de la ékfrasis a la mimesis- el artista se desvía de esa norma al introducir la más mínima alteración. Así mismo el artista se desvía de la norma de isomaterialidad cuando sustituye o altera parte de la materia de un elemento artístico o visual. El collage manual, no así el fotográfico o digital, es el mejor ejemplo de desvío isomaterial.

Podemos entender ahora, tras hablar de las normativas de alogradualidad e isomaterialidad, en qué medida hablar de desvío es absolutamente improductivo dentro del ámbito plástico. Sólo a un nivel muy elemental de certidumbre, como cuando Roland Barthes habla de la fotografía como lenguaje sin código por depender de la realidad exterior, nos es válido el recorrido efectuado por la metáfora entendido este como forma de desvío que va de lo objetivo a lo subjetivo. La representación mimética carente de diferenciaciones es en sí objetiva y niega de ese modo al sujeto puesto que no lo necesita. La inclusión de una sola desviación supone la presencia y manifestación completa de un individuo. El sólo hecho de la selección del ámbito del que se toman las referencias para la elaboración de una nueva imagen supone ya la manifestación de ese individuo, la presentación de su estar en el mundo. Por eso, aunque Oliveras presente el hiperrealismo como manera de eliminación de la subjetividad y con ello el cambio epistemológico de lo que no es transformado por el hombre, de aquello que realizado por el carece de huellas, no es este el tipo de creación al que nosotros nos referimos. No es la ékfrasis de un mundo exterior ni la mimesis de un mundo interior. La metáfora presenta un producto cultural de síntesis que en este momento está ligado irremediabilmente al ámbito ontológico, sospechamos que ha sido así siempre, y cuya finalidad radica en la posibilidad de crear las condiciones para la ampliación del campo semántico del sujeto y de este modo su reinstauración en los diferentes estratos de la realidad que el mismo va generando y de los que en mayor o menor medida se siente excluido. (122)

Las metáforas plásticas recorren el ámbito que va de la presencia del referente de manera obvia, metáfora in praesentia, comparación o analogía, a la ausencia de este, metáforas in absentia, donde el referente es intuido pero no se hace evidente. Oliveras lo estructura en cuatro apartados:

- Comparación: equivale a la metáfora in praesentia. El sujeto y el modificador, unidos por la cópula como, se parecen pero no son confundidos.
- Metáfora in absentia total: el sujeto desaparece, totalmente absorbido por el modificador.
- Metáfora in absentia parcial: el sujeto es parcialmente reemplazado por el modificador.
- Conmutativa: sujeto y modificador alternan sus lugares respectivos.--)

De entre el conjunto de formas metafóricas debemos de distinguir entre aquellas que afectan a la forma, las que lo hacen al sentido de la imagen y aquellas que dependen de su entidad material o incluso del código.

Dentro del conjunto de metáforas formales siempre nos encontraremos con aquellas que parten de un extrañamiento entre los elementos que la componen o su orden natural. A diferencia de la alegoría, en la que los aspectos más pequeños estaban dotados de sentido en la imagen metafórica sólo la alteración de sus formas es capaz de generar sentido. Dicha alteración está sometida a unos procesos muy elementales que son los que denominamos combinatorios. Estos procesos combinatorios se dividen en dos grandes grupos, los que se generan por acumulación o suma de formas y los que se generan por eliminación o sustitución de las mismas. La superposición de formas, independientemente de que procedan de un mismo código u otro, a diferencia que en la alegoría que permitía la elaboración de los sentidos de la imagen como de un ovillo que se compone de un conjunto sin fin de recorridos más las relaciones establecidas entre esos recorridos, lo que generan son un conjunto de matices dirigidos en una misma dirección. Frente a la errancia semántica de la alegoría la unidireccionalidad de la metáfora nos obliga a la construcción de imágenes de carácter unitario. Dicha unidad condiciona fuertemente el conjunto de materiales y códigos empleados para su elaboración. De esta manera las exposiciones de estos últimos años en que es frecuente ver como se mezclan códigos muy diferenciados, una instalación, con lectores DVD que contienen vídeos domésticos y pintura figurativa al óleo, se sustentan en una sola dirección semántica. Más concretamente no presentan una idea, sino la totalidad del campo semántico que elabora el concepto para de esta manera posibilitar el acceso total al horizonte de remisión y así componer una pluralidad de sentidos, o mejor dicho, una pluralidad de direcciones que van orientadas hacia un mismo lugar. Dentro de la obra alegórica contemporánea la superposición de los materiales conlleva una disgregación del sentido, dado que este pertenece a cada una de las formas en las que es elaborada la imagen, mientras que en la metáfora es el sentido el que condiciona de manera completa la elaboración formal. La imagen metafórica ante todo es imagen ideal dado que está elaborada desde la autoreferencialidad semántica del código, nunca desde la autoreferencia del sentido. Es por esto que siempre tiende a la unidad frente a la dispersión alegórica. Esta unidad es una forma negentrópica dado que si el recorrido que nos lleva al sentido es diáfano y el conjunto de referencias es evidente nos permite el paso a otro campo semántico, a otro estado de significado, más allá del que presenta la relación metafórica. Veámoslo así en la imagen de Man Ray. Las metáforas formales lo son de contigüidad, si es posible la elaboración de un concepto alrededor de tan variados códigos como los citados anteriormente es por que la idea no termina y comienza en un código, sino que tiene continuidad en el siguiente siendo la forma de presentación la adecuada para la ampliación y connotación de dicha idea. En el dibujo esto lo podemos apreciar en cuanto al uso de distintos materiales para la creación de la imagen. Admitir las opciones dadas por el material para elaborar mediante

yuxtaposiciones de las mismas un “discurso”. Observemos a este fin las estampas iluminadas, las proyecciones de diapositivas sobre distintos materiales, el empleo del paisaje por el Land Art, el conjunto de connotaciones “alquímicas” de los dibujos de Beuys.

Un buen ejemplo de metáfora de comparación lo encontramos en el dibujo de Marx Ernst *L'unique et sa propriété* (El único y su propiedad.) 1925. En él aparece una forma orgánica organizada de manera tan racional que una observación más detallada nos la puede presentar como mecánica. En la forma del dibujo aparecen implícitas referencias sexuales de carácter psicoanalítico, una vulva monstruosa o cinco dedos claramente fálicos, que se arrastran sobre una superficie cercana a la piel. Las referencias a lo monstruoso sensorial, que derivan en formas de referencia moral, nos remiten al individuo en cuanto tal, insinuado por esa textura de piel, apareciéndose nos la imagen como referencia de todo un mundo carente de moral donde el hedonismo “corretea superficialmente”.

El mismo mecanismo metafórico, con una conceptualización prácticamente idéntica lo encontramos en los fotogramas de *Tetsuo: el hombre de hierro*, dirigida por Shinya Tsukamoto. En este caso la vulva monstruosa es una mujer ciborg de mirada libidinosa que acosa a un gris oficinista o la prótesis de un pene biomecánico en sustitución de los brazos de mar de la caótica estrella. En la comparación de estas dos metáforas podemos apreciar cómo el código autoreferencial, cada vez más común e indistinto de las culturas, modifica sus manifestaciones dependiendo de la época o las necesidades pero no varía esencialmente. Si bien es cierto que entre el dibujo a lápiz de Ernst y los tecnológicos fotogramas de Tsukamoto hay diversos campos semánticos que aparecen de manera muy diferente, el caso de lo corpóreo aparece en Tsukamoto como plataforma para lo biomecánico mientras en Ernst aparece como lugar de conflicto y represiones, lo más importante a reseñar es la manera en que una imagen está construida de manera negentrópica a partir de los mismo principios que otra que no lo está. Mientras el horizonte de remisión al que se dirige el dibujo de Ernst está construido de manera que las referencias se articulen tangencialmente dependiendo del punto de vista, lo que hace de ella una forma inagotable de sentidos y redes de campos semánticos, los fotogramas de Tsukamoto se agotan en sí mismos presentándonos de forma ilustrativa los principios metafóricos y conceptuales con los que ha sido elaborada. Se convierte así, la imagen de Tsukamoto, en una entelequia, una forma plástica que se agota en sí misma, donde la lectura y su creación son instantáneas y parejas. La gran diferencia entre ambas imágenes radica en el uso de Tsukamoto del kitch tecnológico. El Kitch, a diferencia de lo cursi, es uno de los procedimientos entrópicos de mayor desgaste. Articular la imagen a partir de una forma desgastada en sí misma conlleva asumir el corto recorrido temporal de la misma. Por el contrario lo cursi que nos retrotrae en el tiempo de manera proustiana y en cierto modo se articula como una llave que sin pertenecer a ningún campo semántico si ejerce una fuerte influencia de temperatura o pathos sobre la imagen dándole un sobresentido sin afectar esencialmente a los niveles formales: véase a este efecto los fotogramas de Almodovar o ciertas obras de Sophie Calle.

Las metáforas in absentia total, aquellas en las que el referente a sido sustituido por el vehículo son el mejor ejemplo del proceso negentrópico que a nosotros nos interesa. La imagen resultante del mecanismo metafórico es una “imagen nueva” o autónoma en la que el sentido a parece de una manera evidente pero no mediante el proceso habitual de comparación, semejanza o contigüidad sino mediante la comprensión de un primer estrato semántico que una vez “comprendido” abre el horizonte de remisión al conjunto de campos semánticos al que hace referencia.

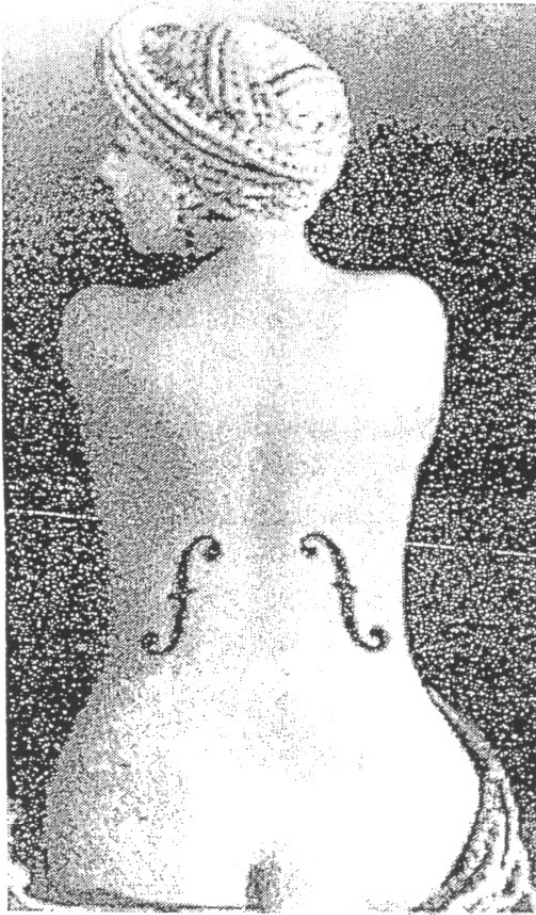


Figura 241.- Man Ray. *Arabesco*. 1923.

Dos metáforas tradicionales, una de nueva creación, la mujer-violín, de Man Ray; otra de larga tradición, la mujer-flor, de Picasso.

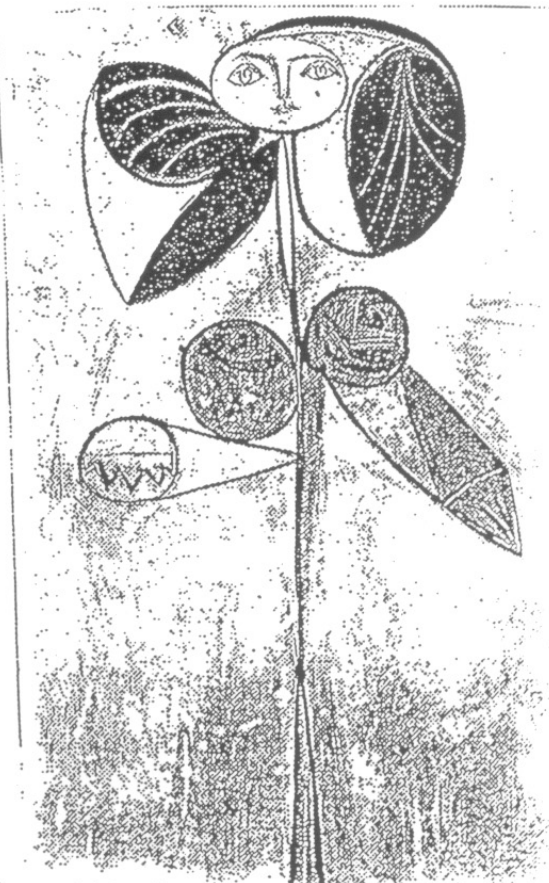


Figura 242.- Picasso. *Mujer-flor. Retrato de Francoise Gillot*. 1947.

Schwanenfra (Mujer cisne) de Joseph Beuys es buen ejemplo de este proceso. En el vemos de qué manera los materiales están subordinados a la realización del concepto que sustenta la imagen, el uso de la acuarela, dúctil y de efectos delicados, se acompaña con la elección de los colores, tonos que aluden a la placenta y la sangre y que se continúan, a nivel formal, con la manera de vulva en que está dibujada la flor. En ningún lugar aparece de forma evidente una mujer, salvo en el título, pero cada uno de los elementos dispuestos en el papel están subordinados a este fin.

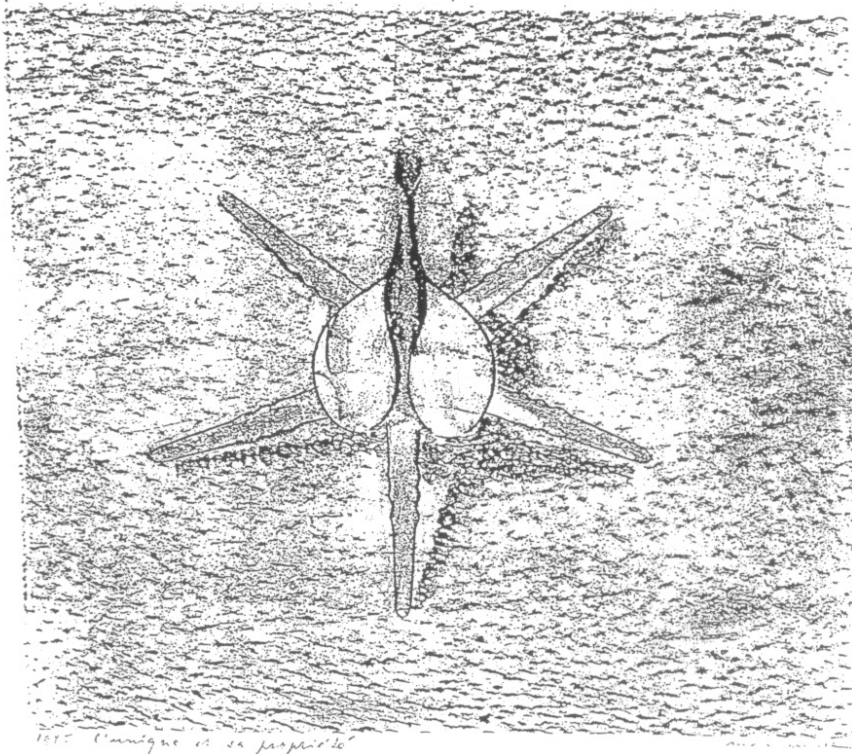
Un caso intermedio son las metáforas in absentia parcial, el sentido proviene de una sustitución parcial del referente. *Dos mujeres cosiendo a la luz de una lámpara* de J. F. Millet es un buen ejemplo de este tipo. En el dibujo todos los elementos están jerarquizados para que de entre sus relaciones aparezca una entonación sentimental que es el sentido y la finalidad de la metáfora. El referente, establecido en tres tipos, el sagrado, la composición es muy cercana a las adoraciones y las anunciaciones, el sensorial y el social, está presente de una manera clara pero subordinado a la metáfora de la presentación de una temperatura sentimental. Obsérvense a este fin las maneras en que los objetos desaparecen difuminados reduciéndose los elementos de la composición a una estructura de contrastes formales. En el dibujo de Millet podemos apreciar cómo la estratificación de las referencias posibilita la articulación de densas redes negentrópicas basadas sobre todo en los códigos culturales de las formas sobre las que se trabaja.

Por último, las metáforas conmutativas provocan un movimiento constante entre la referencia y la imagen. Movimiento que es sustitutivo. Así lo podemos ver en el dibujo a lápiz de Hernández Pijuan *Alzina* (Encina) de 1973. En el mismo la disposición formal del objeto dibujado nos remite a su referencia experiencial, por un lado, nos recuerda sin duda las encinas vistas por nosotros, pero a su vez nos recuerda la manera oriental de entender el espacio; de fuerte influencia en los años en que fue realizado el dibujo. Nos referencia asimilaciones rudimentarias de concepciones minimalistas a nivel formal, en cuanto al espacio, y metafísicas cercanas a un Morandi, en cuanto a la manera de dibujar. La observación del dibujo nos lleva así desde el objeto reconocido al gesto del dibujo y la manera de ocupar el espacio activándolo y de nuevo nos conduce al objeto. Este proceso de metaforización cae en un manierismo que genera recorridos mucho más largos que en épocas anteriores. No podemos comparar la complejidad en la elaboración metafórica conceptual del dibujo de Hernández Pijuan con la metáfora diáfana de Picasso cuando pinta a Françoise Gilot como una flor asociando así la imagen tradicional de mujer-flor-belleza. El itinerario del dibujo de la encina recorre verticalmente toda una serie de referencias tanto culturales y del momento, esa influencia oriental de la que hemos hablado, asimilación de idearios de otros movimientos artísticos, posicionamiento del autor frente a la obra mediante el gesto, etc, como ámbitos o campos semánticos horizontales, la metáfora del borde manifiesta en el blanco del papel, el acercamiento a lo sagrado mediante la relación “simbólica” de simpatía de la conformación de la imagen como fragmento de una miniatura medieval, etc. Este manierismo de la metáfora deriva de su necesidad de densidad semántica. Esta es el medio por el cual las “imágenes fijas”, o los procesos de creación de imágenes fijas compiten en instauración con el conjunto de procesos de creación de imágenes en movimiento. Sería este el principal aspecto que las haría definibles. Si las imágenes en movimiento, y por imagen entendemos cualquier construcción conceptual que sirva para la comprensión de una realidad, satisfacen la necesidad del hombre por la representación de sí mismo, uniendo a ellas palabra y sonido, sólo su conceptualización, su densificación semántica por medio de referencias historicoculturales las habilita para su instauración, más o menos temporal, en la iconosfera. Es principio de supervivencia



Figura 243.- Shinya Tsukamoto. Fotogramas de *Tetsuo: el hombre de hierro*. 1996.
Fotogramas de *Tetsuo: El hombre de hierro*. 1996 de Shinya Tsukamoto y
dibujo de Max Ernst *L'unique et sa propriété*. (El único y su propiedad.) 1925.

Figura 244.- Max Ernst. *L'unique et sa propriété*. 1925.



para la imagen fija o no icónica su densidad semántica. El proceso metafórico se constituye así como síntesis de una selección de referencias que manifiestan la ética del autor, su individualidad y posicionamiento ante el conjunto de realidades que fundan el mundo. Sólo un amplio conocimiento de ese conjunto de referencias posibilita la realización de imágenes duraderas y éticamente correctas. Ya se explicó en la metáfora de la estatua en qué manera entendemos nosotros la relativa relación de verdad y metáfora. Relación que fundamenta los aspectos éticos de la imagen. Si bien los pilares de esta relación pertenecen a una axiología meramente formal, existe una ética honda en la creación de cualquier imagen, más allá de cualquier proceso de reminiscencia del sentido, en tanto que la imagen creada es una pauta de sentido que habilita un territorio inexplorado hasta entonces, y que el hombre puede hacer así habitable.

18.3.- Lo literario de la metáfora plástica.

Si el conjunto de metáforas plásticas derivadas de las formas es grande y las posibilidades combinatorias de las mismas recorren ámbitos nuevos en la historia con el mismo vigor que en otros tiempos lo hacían en técnicas hoy desusadas, lo normal es que este conjunto de formas se sustente, dependiendo de la realidad histórica, sobre unas bases ajenas a lo meramente formal. Los colores, las líneas, las formas y su combinación suelen estar sujetas así a conformaciones que no dependen de ellas mismas sino de una intelectualidad que las somete a un fin representacional.

El conjunto de metáforas que a lo largo de la historia se han ido construyendo, y de las que aún hoy nosotros vivimos, sólo han modificado su “ropaje” con el fin de atender a los nuevos matices que la realidad les confería. Casos aparte suponen el de la sustitución de la imagen de la muerte por la del SIDA o la del nuevo antropocentrismo tecnológico derivado del ordenador. El recorrido por ellas es exhausto, veamos brevemente como ha podido evolucionar la imagen de la muerte hasta nuestros días. En Grecia la misma aparecía ligada a la noche y era hermana del sueño. Lessing, en el *Laocoonte* nos presenta una figura de la misma: la noche sentada y con los brazos abiertos recogían en su seno a dos niños entredormidos. Uno de ellos blanco, que era el sueño, y otro negro, que era la muerte. En la edad media, antes incluso, se instaura la imagen de la muerte como un esqueleto que siega el tiempo, metáfora caldea de la muerte como segador unida a una imagen proveniente de la realidad como era el esqueleto. A lo largo del dieciocho, y en imagen recogida por Gómez de La Serna, se nos comienza a presentar la muerte como un ángel, imagen que ha llegado hasta nosotros como manifestación de lo oculto en su manera más sofisticada. Este ángel sería el que culpó a Satán de la rebelión de los ángeles y por medio del cual fuera este castigado, en su caída, Satán le mira fijamente, mientras, el ángel de la muerte va palideciendo. En las postrimerías del siglo veinte la nueva imagen de la muerte, ocultada tras muros de hormigón y seguridad científica, aparece de nuevo caprichosa y descontrolada, teñida de una moralidad veterotestamentaria, en la forma de una enfermedad como el SIDA. Los elementos transmisores de la misma se constituyen así en la nueva imagen de la muerte, caprichosa, inesperada, justiciera e irreductible. Hasta se genera, esto ya en los últimos meses, su mito genesiaco. Cercano por lo demás al resto de formas originarias. El mito de la nueva imagen de la metáfora que nos presenta la muerte se origina en el centro de África en los años treinta, antes de la Segunda Guerra Mundial. Allí, en una cacería, la matanza hace que la sangre de un mono



267

Figura 245.- Hernández Pizjuan. *Alzina*. 1973.



Figura 246.-
Joseph Beuys. *Schwanenfra. Mujer cisne*. 1958.



Figura 247.-

Jean François Millet. *Dos mujeres cosiendo a luz de una lámpara*. 1853.

infectado pase a la del cuerpo de un hombre y posteriormente se expanda mediante las relaciones sexuales. (123)

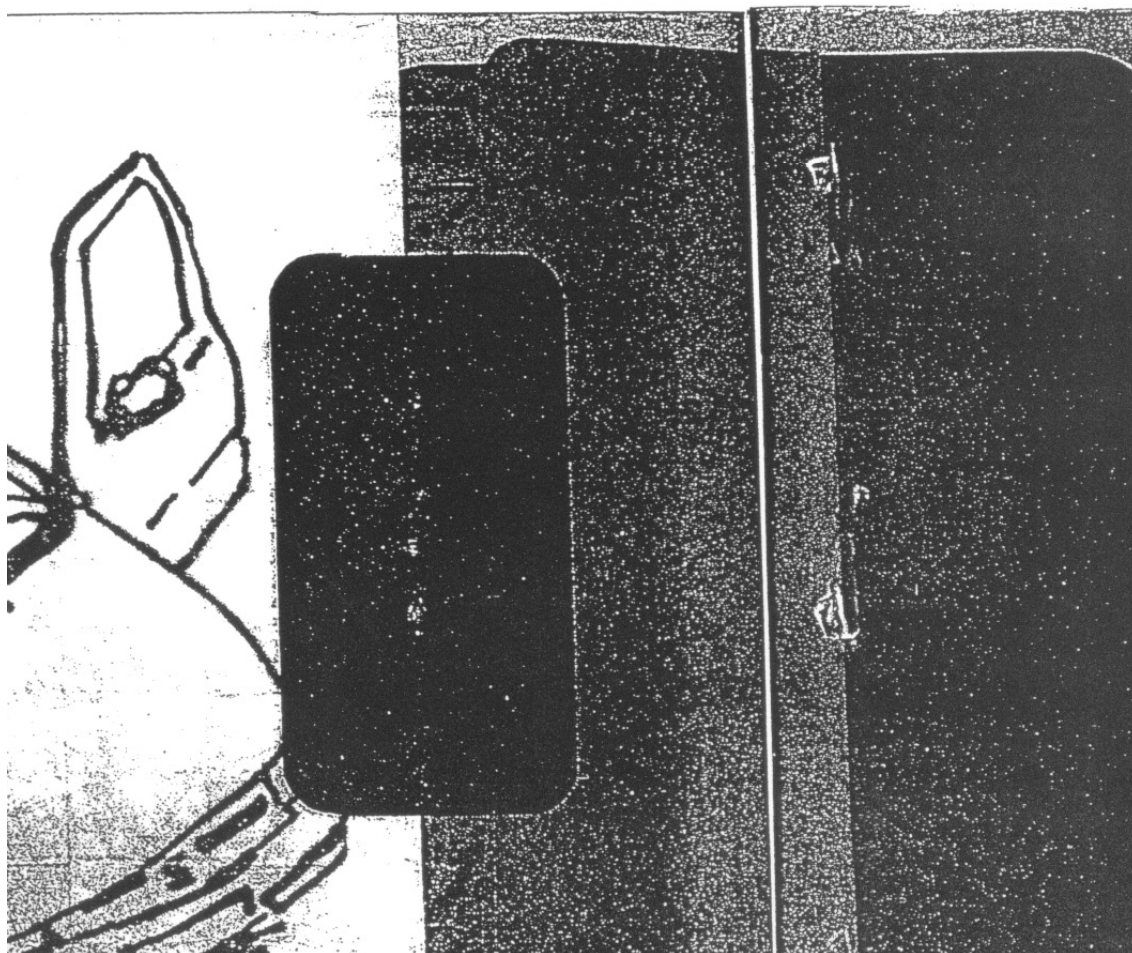
El grupo de metáforas que pertenecen al arte contemporáneo no es excesivamente amplio. Ya hablamos en qué manera la asociación o contigüidad de formas es un repertorio “inagotable” en tanto que pertenece a la realización del individuo y a su capacidad de asociación experiencial, gestáltica. Dicha capacidad no es en sí uno de los mecanismos de conservación de la imagen de mayor envergadura. Por el contrario su aplicación sobre campos semánticos referenciales, lo que en los años ochenta se llamó contextualización y que ya Malevich denominaba en el suprematismo *ostranerie*, manifestación de la ocupación, no sólo espacial, de ciertos ámbitos de realidad por parte de la obra. Dicho grupo podemos dividirlo en dos grandes apartados, por un lado las metáforas formales constituidas por la combinatoria elemental de formas, y, por otro lado, un grupo de metáforas derivadas de la experiencia y la tradición, que es el grupo más amplio y variado y que llamaremos genéricamente metáforas reales.

El conjunto de imágenes derivadas de las metáforas formales, de la combinatoria estilística, abarcan básicamente terrenos de revisión formal; rehacer imágenes modernas con formas antiguas o desfasadas como manera de contextualizar un cierto exotismo que lleve a la imaginación a una fantasía normalmente edulcorada. Cuando no es una revisión es una estilización de la realidad, una síntesis dirigida a construir ante todo una teoría sobre el arte. El conjunto de referencias que se maneja en estos casos es históricoartístico y su finalidad es la ampliación de este territorio sea cual fuera su repercusión en la iconosfera. El aspecto ético de la imagen queda subordinado a un amplio ideario en el que recae de manera diferida toda esa carga ética y que funda los horizontes de remisión de cualquier metáfora formal. Hasta el ideario más purista, sobre el que el propio Greenberg dudaba al final de los sesenta, está sometido a una literatura, en este caso artística, que subordina y dirige sus realizaciones en una dirección proveniente de la combinación de referencias históricas que a su vez provienen de una selección que está condicionada por un fin que a su vez es producido por un conjunto de ideas que pertenecen a su anterior configuración. Cualquier metáfora formal de carácter estilístico pertenece a un ideario muy anterior en el tiempo. El otro ámbito en el que se manifiesta esta metáfora formal es el de la contemplación. Ámbito plenamente moderno supone el único atisbo ético de lo formal intrínseco a las propias combinaciones estilísticas. Contaminado profundamente por raíces gnósticas asume en buena medida la disolución del hecho religioso en el ámbito ontológico de lo estético a partir de la comunión entre las formas gnósticas y la tradición formalista de las vanguardias.

A diferencia de las metáforas formales las reales tienen sus referentes fuera del ámbito artístico. Su temática pertenece a campos sociales e históricos. Una de las metáforas más tradicionales, en este sentido, en el arte contemporáneo, es la del límite o el margen. Todo lo marginal, por cuestiones políticas, sexuales, sociales o históricas se convierte así en metáfora de la relación del individuo con el grupo. Se establecen de este modo los límites grupales e individuales que deben casar. La metáfora del margen se instaura en el arte contemporáneo a partir de las filosofías existencialistas que se centran en la relación con el otro como mecanismo negativo que nos presenta a nosotros mismos. La definición del otro supone mi definición. Las formas metafóricas marginales pueden estructurarse desde dos puntos de vista. Por un lado el axiomático que puede partir de una red de conceptos muy escalonados que permitan el acceso a otros estratos de la realidad donde la repercusión de ese margen sea capaz de

Podemos ver en la obra de Pello Irazu el sistema de referencias metafóricas tanto conceptual como material y el tipo de relación que se establece entre la metáfora literaria y la que se construye a partir del conjunto autoreferencial formal.

Figura 248.- Pello Irazu. *Blue car*. 1998.



redefinirlo. Por otro lado el enigmático, que supone un camino inverso, se desconoce la definición y sólo mediante la intuición es posible delimitar el terreno.

Si seguimos el estudio de Malena Lasala sobre la filosofía del margen (124) debemos reducir este a aquello que comprende la muerte y el amor, o lo que ella nombra como la vejez y el prostíbulo: todo aquello que tiene que ver con el paso del tiempo y nuestra disposición en él o lo referente al sexo. En ambos casos de lo que se está hablando es de nuestro cuerpo. De la disposición física y metafísica del mismo que condiciona nuestra existencia. *Ambos, la prostituta y el viejo son sólo náufragos de un cuerpo doliente y ajeno. Este, otrora compañero y ahora víctima, desprendido de su dueño, debilitada la unión por el abismo que abre el sufrimiento, se convierte en el blanco de ataque por cuyo medio se produce el despojamiento.* (125) El campo semántico de estas dos imágenes es casi infinito. Las relaciones de todo tipo se introducen en lo plástico abarcando enormes campos semánticos a su vez, tales como la enfermedad, el vicio, la intimidad, la memoria, el posicionamiento social, lo subjetivo físico y metafísico, etc que a su vez generan un enorme cúmulo de figuras metafóricas puntuales.

Otro de los modos de delimitar el margen mediante la metáfora es el que encontramos en la definición del otro. Este tipo de metáforas casi queda excluido del arte contemporáneo por pertenecer en mayor medida a los medios de comunicación. Sólo algunos intentos de aproximación exótica, el caso de la exposición *Lo crudo y lo cocido*, o el de algún artista más o menos alejado de la cultura occidental que aunque admita sus códigos lo hace en referencia a la posibilidad de comunicarse como pueda ser el caso del filipino Ocampo o del cubano Kcho. El contenido exótico presentado a partir de un código asimilado se vuelve siempre a favor del propio código, en este caso institucional, dado que revitaliza imágenes que ya estaban muertas. El margen del otro siempre es un lugar de explotación propia.

Los márgenes propios siempre serán presentados en el arte contemporáneo mediante mitologías individuales, ya hemos visto el caso de Sophie Calle o Joseph Beuys, pero podemos hacerlo extensible a autores como Vieja Celmins o Alberto Greco. El mapa denotativo del ser-propio es amplísimo dependiendo del punto de vista en que se sitúe. No es nuestro objetivo desarrollar aquí esos puntos de vista, sólo nombrarlos, tales son en mayor medida los campos semánticos desarrollados por el deseo en todas sus manifestaciones, desde las hedonistas a las psicoanalíticas, de Clemente a Bellmer; la memoria individual, especialmente la que se corresponde con todo lo derivado de la infancia, Susy Gómez y su estética del peluchismo; el mapa de deseos propios, manera de planificar lo deseado, Artaud; y el mayor campo semántico que lo encontramos en el conjunto de posibilidades de posicionarse en el mundo, desde un aspecto sexual, Alex Frances; religioso, Hermann Nitsch; étnico, Ana Mendieta; cultural, Kcho; político-social, Rogelio López Cuenca; tecnológico-social, Namjume Paik; místico, Sinaga; etc. Toda metáfora que presenta los límites del propio ser es teleológica en tanto que parte de un punto central que es el del sujeto y se dirige hacia otro punto que está fuera de él y que por este estar fuera es capaz de delimitar al sujeto del que parte.

Otro de los modos de la metáfora del margen es el reconocimiento de ambos, yo y el otro, que se produce en la manifestación del deseo. Esta borratura del límite producida por el acercamiento me permite verlo, distinguirlo. Véase sino la obra de un Jeff Koons. Yo soy capaz de reconocerme en los límites del deseo que produzco en el otro. Es más, la imagen que yo soy capaz de crear de mí mismo me pone en conocimiento de ese límite que genera el deseo en el otro. Esta es una de las metáforas de menor intensidad en tanto que ninguna acción humana carece de deseos, incluso se

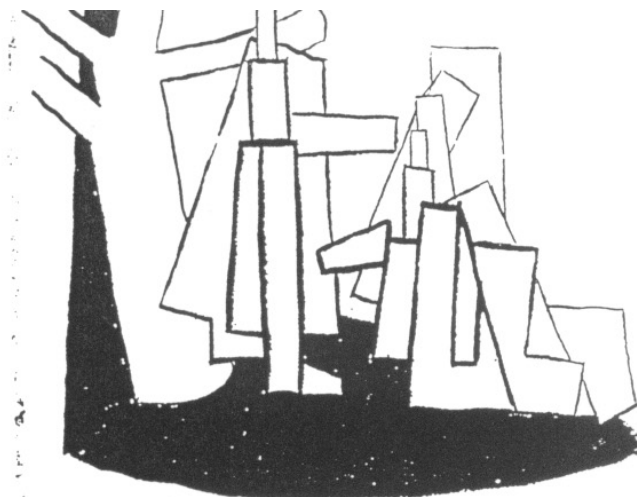


Figura 249.- Miguel Angel Campano. *Sin título*. 1992.

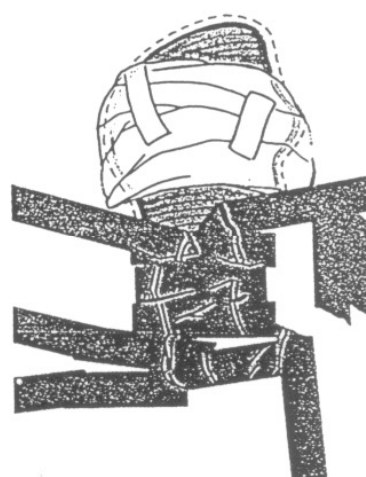


Figura 250.- Pello Irazu. *The Wound*. 1997.

Elaboración referencial de la metáfora formal constituida a partir de una selección de referentes históricos de un campo semántico concreto y autoformativo como es el pictórico.
Dibujos de Campano, Irazu y Caccamo.



Figura 251.- Berta Caccamo. *Sin título*. 1990.

puede decir desde un punto de vista psicoanalítico radical que el deseo sustituye a lo que entendemos por ser o esencia.

Si la metáfora del margen es amplia y de una aplicación habitual dentro del arte contemporáneo, más aún lo es, y esta sí que es tradicional, la metáfora del naufragio, hasta Ortega la usa. Hans Blumenberg es quien mejor ha estudiado toda la historia de este campo semántico con todas sus extensiones y evoluciones. (126) Básicamente todas la metáforas sobre el naufragio, y todo lo referente a la navegación y el mar, tienen que ver con la idea de la existencia ceñida al tiempo y las circunstancias. El campo semántico que genera pertenece al ámbito de lo irracional, en él aparece todo lo referente a lo inesperado y cambiante. La metáfora, más allá de la imagen del naufragio, se convierte en algo extraño. *Pero (...) es ante todo, de acuerdo con Husserl, "disonancia". Esta sería mortal para la consciencia aplicada al cuidado de su propia identidad; la consciencia debe ser el órgano siempre eficaz de autorrestitución. Sigue, también con respecto a la metáfora, la regla formulada por Husserl: la anomalía como ruptura de la unidad originariamente concordante con el fenómeno viene incluida como una normalidad superior. Sólo bajo la presión de la tendencia a reparar la consistencia amenazada deviene metáfora el elemento ante todo destructivo. Se integra en la intencionalidad mediante la estratagema de la reinterpretación. La explicación del exótico cuerpo extraño como "mera metáfora" es un acto de autoafirmación: con él se califica de ayuda la perturbación. En la experiencia corresponde a esto la necesidad de incluir como perteneciente al conjunto del sistema casual también el incidente más inesperado, en el límite del presunto "milagro".* (127) Como la imagen de la luz o la que nosotros hemos usado, la de la estatua, la imagen de la metáfora del naufragio es en sí la imagen de la metáfora, de lo extraño e inesperado, que en el arte contemporáneo trasciende los postulados surrealistas para inscribirse en la fantasía tecnológica y mística como lugares en donde desarrollar todos los aspectos de una personalidad "liberada", que dentro de la tradición más clásica, fenece en la ejecución del libre albedrío. Esta ética hedonista, constructora de fuertes metáforas sobre el dolor, no en vano el icono del eterno adolescente que encarna Rimbaud pertenece a este ámbito, ha ido cubriendo poco a poco la totalidad de la creación de estas dos últimas décadas. Convirtiéndose no en una imagen en sí, sino en una temperatura o pathos que entona cualquier imagen creada. Los últimos ídolos así nos lo muestran, Basquiat, Schnabel, Longo, Haring, Espaliú y muchos otros han quedado como encarnación, ellos mismos junto con sus obras, de esa temperatura metafórica cuyo fin es la autoafirmación que en el acto de interpretación los haga visibles a ellos: entidades metafóricas. Entidades que están creadas no por el individuo, sino por el grupo social. Modelos atávicos que reaparecen tenuemente en la configuración de una red de sentido que necesita de ellos para un fin determinado en un momento. La creación de imágenes se convierte así en la única posibilidad de situar al hombre en el mundo, tanto el que le es ajeno como aquel construido por él mismo. Esta es la finalidad de la metáfora del naufragio. Como es obvio la mejor representación de la misma la encontramos en el cuadro de Géricault.

Para terminar con las citas a las formas metafóricas más comunes hablaremos de la imagen de la luz. Esta imagen, que en la filosofía contemporánea se constituye como la representación misma de la metáfora en la *lichtung* de Heidegger, pretende presentarnos las relaciones de la metáfora con la verdad. Tiene dos recorridos, por un lado el de carácter clásico de iluminación y desvelamiento, por otro, la imagen del deseo del hombre de orientarse hacia la verdad, esta crea una nueva forma que es la del girasol: la única flor que está orientada siempre hacia el más pequeño resquicio de luz.

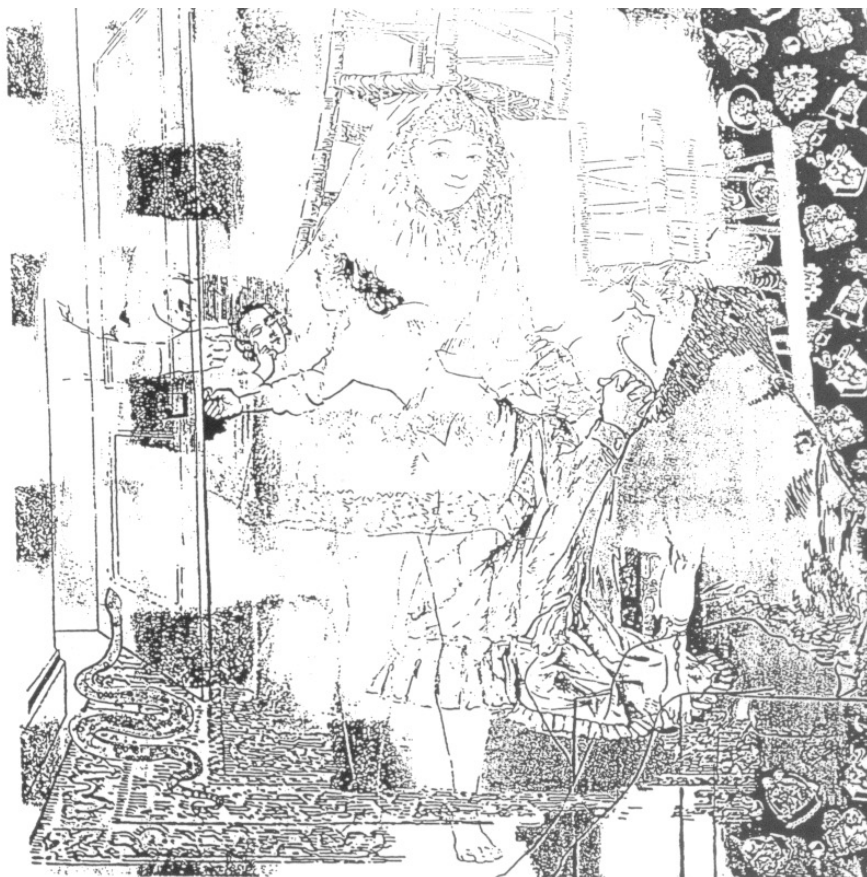


Figura 252.- Sigmar Polke. *Según Goya*. 1998.

Representaciones de la idea de lo
exótico en la metáfora. Obras de
Polke y Ocampo.



Figura 253.- Ocampo. *Sin título*. 1997.

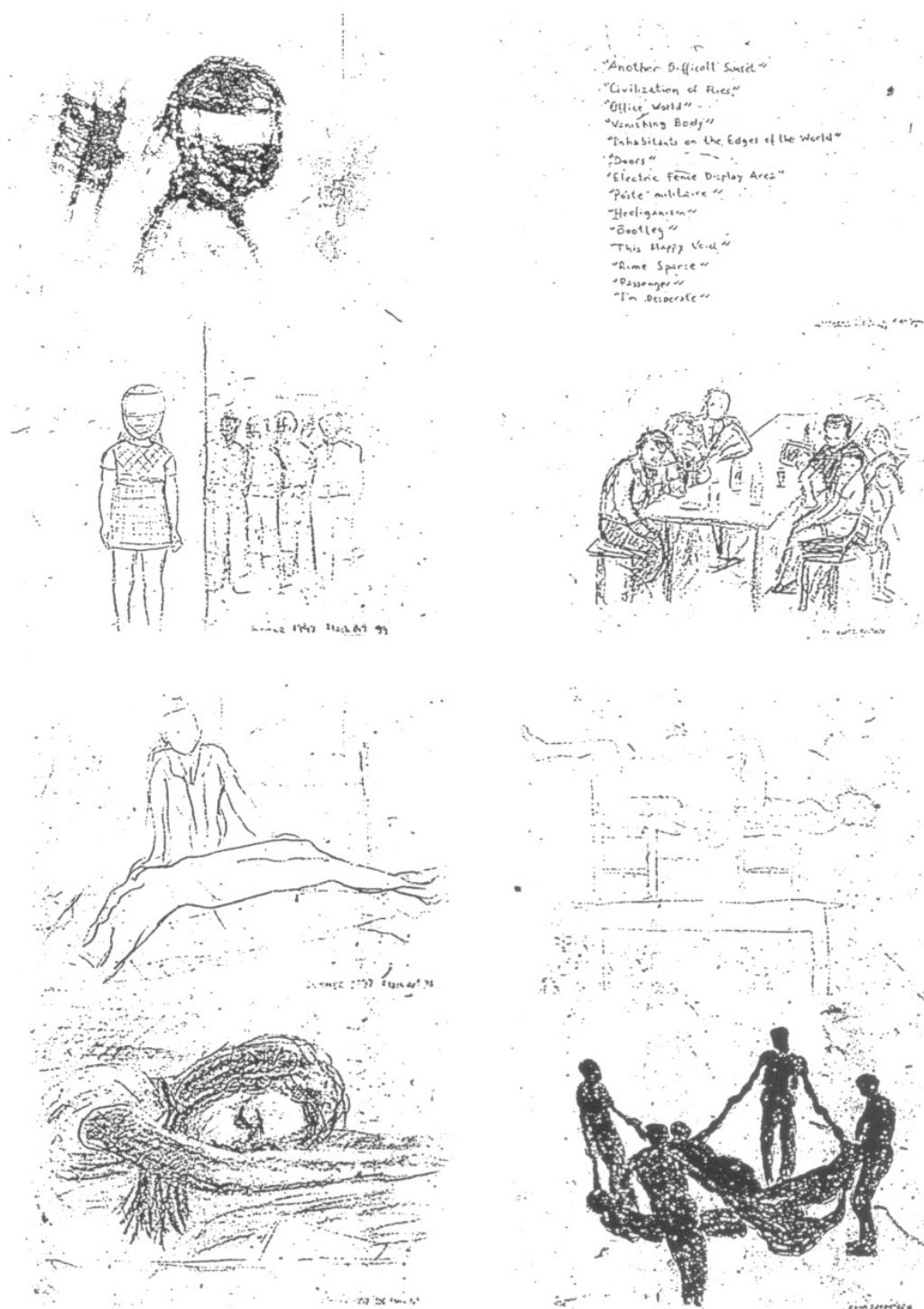


Figura 254.- Xisco Mensua. *Flash Art Summer*. 1997.

La obra gráfica de Xisco Mensua nos presenta claramente diversas variaciones sobre la metáfora del margen.

El mejor representante actual de esta imagen es el inglés Anish Kapoor. Tanto en su obra escultórica como en la gráfica su búsqueda de la luz es la mejor representación de esta imagen en el arte. Formas paralelas, aunque menos elaboradas, podemos encontrar en los monócromos de Yves Klein, en el estudio sobre el blanco que realiza Ryman, en los cuadros negros de Ad Reinhard y por lógica en los cuadros cromáticos de Rothko. En todos ellos encontramos ese carácter inasible de *lichtung* que se refiere a la apertura: el claro en el bosque. La urdimbre confeccionada por medio de esta imagen tiene un origen histórico exótico, como la mayor parte de imágenes de sentido, que parte del gnosticismo y es heredero por tanto de un platonismo alejandrino. *Ya no nos encontraremos ante simples analogías u oposiciones; cada palabra deberá cargarse de múltiples sentidos entrecruzados y hasta equívocos, contradictorios hasta lo paradójico. La luz no será simplemente opuesta a la oscuridad, y no será una simple luz; la llamada no será un verdadero llamar, ni el escuchar un simple oír, el despertar no será un despabilarse, así como la lichtung no es un calvero en medio de un bosque, y el lugar del pensar no es un verdadero lugar. Así mismo, el regreso es un partir inhabitual, la lejanía es un elemento fundamental de la proximidad; este partir es un aproximarse, este mirar podrá ser un escuchar.*(128) La metáfora del naufragio nos habla de un errar dinámico, la *aletheia* o *errar divino* de Kostas Axelos, mientras que la *lichtung* nos ofrece una imagen estática, contemplativa, de un errar inmovil en el que participa tanto la memoria como el deseo, lo que al principio de nuestra tesis y citando a Aguado decíamos que era la realidad, recuerdo e interpretación de las huellas y anhelo y falta de Dios. Es por esto que el girasol vuelve sus hojas hacia la luz, en un intento de vislumbrar el origen, con el fin de encontrar un sentido. Esta parusía genesiaca pasa al arte contemporáneo en una síntesis de formalismo literario en que se conjugan desde las tradiciones gnósticas y cabalísticas sobre el color o el material empleado para crearlo, el caso de las esculturas de piedra y pigmento de Kapoor, a la síntesis mandálica y medievalista de la almendra mística reformatizada en frías geometrías más o menos gestuales. De esta manera la metáfora plástica se convierte en la síntesis de lo formal y lo literario, creando así imágenes totalizadoras o al menos, creando las posibilidades para que existan. Un buen ejemplo de esta síntesis entre imágenes de campos semánticos tan dispares como el tecnológico y el gnóstico nos la presenta Marcel.li. Antúnez en *Epizoo*. 1997



Figura 255.- Critical art ensemble. *Sin título*. 1997.

Otra forma de metáfora del margen. En este caso abarca un ámbito sociotecnológico.

19.- NOTAS .-

- (1).- Para tener una ligera idea de este recorrido anotamos aquí ciertos autores y publicaciones que sirvan de orientación:
- Marty, Anton, *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie* (Halle, Niemeyer, 1908)
- Wundt, Wilhlem; *Völkerpsychologie Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, 2vols. (Leipzig 1922)
- Bergson, Henri; *L'énergie intellectuel en L'énergie espirituelle*. (1919)
- Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 vol. (Darmstadt, 1924).
- Richards, Ivor Armstrong, *The Philosophy of Rhetoric* (Oxford University Press, 1936)
- Herreschberger, Ruth; *The structure of metaphore*(1943)
- Aldrich, Virgil C., *Pictorial Meaning, Picture-Thinking and Theory of Aspects*.(1958)
- Bachelard, Gaston; *La poétique de l'espace* (París 1957)
- Beardsley, Monroe C; *Aesthetics* (N.Y Harcourt, 1958)
- The metaphorical Twist* (1962)
- Black, Max; *Models and Metaphors*. (Ithaca, C.U.P, 1962)
- Chomsky, Noam; *Syntetic Structures* (La Haya, 1957)
- Derrida, Jacques; *La mythologie blanche*, (París, 1955)
- Frye, Northrop, *Anatomy of criticism* (P.U.P 1957)
- Gadamer, H.G; *Wahrtheit und metode* (Tubinga, 1960)
- Gilson, Etienne; *L'être et l'essence* (París, 1948)
- Goodman, Nelson; *Languages of art*. (Indianapolis, 1968)
- Hjelmslev, Louis; *Prolegomena to a theory of Language*. (U.W.P, 1961)
- Jakobson, Roman; *La linguistique*. (París-La Haya, 1970)
- Morris, Ch. W; Sings, *Language and Behaviour* (N.Y., 1946)
- Todorov, T. ; *Littérature et signification*. (París, 1967)
- Wheelwright, Philip; *The Burning fountain* (Indiana, 1968)
- Metaphor and reality*. (Indiana, 1962-1968)

Aquí convendría destacar toda la escuela de Viena bajo el influjo de Wittgenstein, así como el fuerte dominio del pensamiento heideggeriano sobre la metáfora planteado entre los polos derridiano y ricoeriano, sintetizado sobre todo en el pensamiento de Gadamer y extensible a círculos muy diferentes, desde el meramente lingüístico, Rorty, al literario, Northrop Frye, al estético, Nelson Goodman, al religioso Hans Küng, al psicoanalítico, Julia Kristeva, al mitológico, Mircea Eliade o al metafilosófico, Vattimo.

(2).- Esta importante diferencia, la de la metáfora elaborada desde la realidad, aportadora de nuevo conocimiento, y aquella elaborada desde el propio código, metáfora hueca, que será desarrollada dentro del ámbito de construcción de imágenes está referida en Jorge Luís Borges, *Historia de la eternidad*. Alianza Editorial. Madrid, 1971. Pág 74.

(3).- Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe de Valentín García Yebra. Gredos. Madrid. 1974. Pág 205

(4).- Definición tomada de *The Oxford English Dictionary*. Oxford. O.U.P, vol VI, pag 384. Citada en Samaniego Fernández, Eva. *La traducción de la metáfora*, Universidad de Valladolid. Valladolid. 1996. Pág 22.

- (5).- Encyclopedia Americana U.S.A Enc. Am. Corporation, vol 18, Pág 707. 1964. Citado en Ibidem Nota 4.
- (6).- “A figure of speech in which an implied comparison –rather than stated one, as in simile- identifies one object with another”. *Grolier Universal Encyclopedia* Canada, Grolier Inc. Vol VI, pág 633. Citado en Ibidem Nota 4. Pág 23.
- (7).- “A condensed verbal relation in which an idea, image or symbol may, by the presence of one or more other ideas, images, or symbols, be enhanced in vividness, complexity, or breadth of implication” Preminger, A. *The Princeton Handbook of poetic terms*. Princeton. P.U.P. 1986. Pág 136.
- (8).- *Webster’s Third New International Dictionary*. U.S.A Merriam-Webster. Inc vol II.
- (9).- Abrams, M *The Norton Anthology of English Literature*. London. Norton & Co.
- (10).- Ibidem Nota 4. Págs 25 y 26.
- (11).- Beardsley, M.C, *Aesthetics. Problem in the Philosophy of Criticism*. N.Y. 1958
- (12).- Brooke-Rose, C. *A grammar of Metaphor*. London. Secker & Warburg. 1958
- (13).- Dubois, J. A.A.V.V. *Rhetorique Générale*. París. Larousse. 1970.
Henry, , A. *Métonymie et Métaphore*. París. Ed. Kincksieck. 1971.
- (14).- Le Guern, M. *La metáfora y la metonimia*. Cátedra. Madrid. 1976
- (15).- Ortony, A. *Metaphor and Thought*. Illinois. Cambriedge University Press. 1979/1982
- (16).- Lakoff, G y Johnson, M. *Metaphors We Live by*. Chicago. U.Ch.P. 1980 Edición castellana *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra. Madrid. 1995
- (17).- Gardiner, A. *The theory of speech and language*. London. O.U.P. 1932/1969.
Lyons, J. *Introducción en la lingüística teórica*. Teide. Barcelona. 1971.
Levy, S. Some views on metaphor: from classical rhetoric to Robert-Grillet. *The Linguist*. Vol 26, nº2 págs 66-68. 1976.
Thomas, J.J, *Metaphor: The Image and the formula*. *Poetics today*, vol.8, nº ¾, pág 479-501.
Turner, M. *Poetry: Metaphor and the conceptual context of invention*. *Poetics Today*, vol 11, nº3, págs 463-482.
Salger-Meyer, F. *Metaphors in medical inglesh prose: a comparative study with french and spanish*. *English for specific purposes*. Vol9, nº2, págs 145-155
- (18).- Ibidem Nota 4 Pág 33.
- (19).- Para ampliar con notas y bibliografía todas estas anotaciones consultar la obra de Eva Samaniego Nota 4 , sobre todo el apartado 4.2 y *Metáfora y conocimiento* de Pedro José Chamizo Domínguez. *Analecta Malacitana*. Málaga 1998.
- (20).- Para ver y desarrollar ejemplos de este tipo metafórico consultar *Metáforas de la vida cotidiana*. G. Lakoff y M. Johnson. Cátedra. Madrid. 1995. Págs 50 y ss. Nota 3.
- (21).- Ibidem Págs 55 y 56.
- (22).- Ibidem Pág 63.
- (23).- Ibidem Pág 110.
- (24).- Ibidem Pág 113.
- (25).- Ibidem Pág 136.
- (26).- Ibidem Pág 165 y 166.
- (27).- *Metáfora y conocimiento*. Pedro José Chamizo Domínguez. *Analecta Malacitana*. Málaga 1998. Pág 36 a 44.
- (28).- *Ideas y metáforas. Ensayos filosóficos sobre el lenguaje*. Carlos Parajón. Editorial Biblos. 1985. Argentina. Pág 77.
- (29).- Ibidem. Pág 79.
- (30).- *Rizoma*. Gilles Deleuze. Pre-textos. 1989. Valencia.
- (31).- Ibidem Nota 2. Págs de la 45 a la 79.

- (32).- El concepto de eón es empleado por Trías en *La edad del espíritu*. Destino. 1998. Hace referencia a espacios temporales en los que se desarrolla una idea, fuera de civilizaciones o calendarios.
- (33).- Es precisamente en la metáfora más convencional y de menor recorrido donde podemos ver esta relación, sino consúltense obras ya citadas como la de Susan Sontag *El Sida y sus metáforas* o *La enfermedad y sus metáforas* y la coordinada por Julia Kristeva sobre la metáfora y el psicoanálisis.
- (34).- Ibidem Nota 27. Pág 85.
- (35).- Ibidem Nota 27. Pág 92.
- (36).- Ibidem Nota 27. Pág 105. Tomado de *Die Philosophie des Metaphorischen*. Leipzig. 1893. Pág 221.
- (37).- Ibidem Nota 27. Pág 86
- (38).- *Lecciones sobre la estética*. G.W.F. Hegel. Akal. Madrid. 1989. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Págs 238 y 239.
- (39).- Ibidem Nota 38. Pág 281.
- (40).- *Problemas de la lírica* en *Gottfried Benn*. Selección. José manuel López de Abiada. Ediciones Jucar. Barcelona. 1983. Págs de 175 a 213.
- (41).- Para ver esta definición consultar Ibidem Nota 38. Pág 300 a 302.
- (42).- Hemos mantenido la numeración de Hegel pese a que pueda parecer arbitraria por las relaciones internas que establece.
- (43).- Ibidem Nota 38. Pág 724.
- (44).- Para ampliar algunos aspectos sobre la estética de Hegel , concretamente sobre la relación interdisciplinar en su sistema estético de la metáfora con el resto del mismo consultar: *La estética de Hegel*. B. Teyssedre. Edic. Siglo Veinte. Buenos Aires. 1974. *La ideología estética*. Paul de Man. Cátedra. Madrid. 1998. *Arte y belleza en la estética de Hegel*. M^a Isabel Ramirez Luque. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla. 1988.
- (45).- *Como la luz tenue. Metáfora y saber*. Pier Aldo Rovatti. Gedisa. Barcelona. 1990. Pág 83.
- (46).- Para designar el concepto de enigma en Nietzsche consultar *Así hablaba Zaratustra*. Editorial B. Bauzá. Barcelona. Págs 160 a 166.
- (47).- Ibidem Nota 45. Pág 84.
- (48).- Ibidem Nota 45. Pág 86.
- (49).- Para ampliar el concepto de metáfora en Nietzsche consultar: *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*. E. Burgos. Univ. de Zaragoza. Zaragoza. 1993. *Estética y teoría de las artes*. Friedrich Nietzsche. Edición de Agustín Izquierdo. Tecnos. Madrid. 1999. *La realidad transfigurada*. Elsa Cross. Univ. Nac. Autónoma de México. México. 1985. *ECO. Revista de cultura de occidente. Nietzsche 125 años*. V.V. A.A. Colombia. Bogotá. 1969. Destacar los textos de : Martin Heidegger. *La voluntad de potencia como arte*. Pierre Klossowski. *Olvido y amnesia de la experiencia vivida del eterno retorno*. Y Maurice Blanchot. *Nietzsche y la escritura afragmentaria*. Nietzsche. Quintín Pérez. Establecimientos Cerón. Cádiz. 1943. *Ensayo sobre Federico Nietzsche*. Mariano Antonio Barrenechea. Editorial América. Madrid. Sin año de edición.
- (50).- Para ampliar la idea de intuición en Bergson consultar: Henri Bergson. *Introducción a la metafísica*. Pág 97 a 141. Siglo Veinte. Buenos Aires. 1984. *Bergson*. F. Chacón. Editorial Cincel. Madrid. 1988 Págs 113 a 115., 119 a 123 y 126 a 128. *La filosofía de Henri Bergson*. Manuel García Morente. Austral. Madrid. 1972. Págs 45 a 57, 59 a 79 y 117 a 129. *Especulaciones. Ensayos sobre humanismo y filosofía del arte*. T.E. Hulme. Univ. Nac. De México. México. 1979. Págs 152 a 180.

- (51).- Obra citada en Nota 50. Bergson. F. Chacón. Edit. Cincél. Madrid. 1988. Pág 114.
- (52).- Ibidem Nota 45. Pág 94.
- (53).- Ibidem Nota 45. Pág 101.
- (54).- *Ensayo sobre el entendimiento humano. (Compendio)*. John Locke. Aguilar. 1987. Madrid.
- (55).- Para ampliar este asunto consultar *La ideología estética*. Paul De Man. Cátedra. Madrid. 1998 En concreto *La epistemología de la metáfora*. Págs 53 a 77.
- (56).- Ibidem Nota 55. Pág 59.
- (57).- Ibidem Nota 55. Pág 65. Sobre Condillac consultar *Lógica y extracto razonado del tratado de las sensaciones*. Aguilar. Buenos Aires. Argentina. 1960.
- (58).- Ibidem Nota 55. Pág 70.
- (59).- Ibidem Nota 55. Pág 71.
- (60).- Ibidem Nota 55. Pág 71.
- (61).- *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Paul Ricoeur. Siglo XXI Edit. México. 1995. Págs 53 y 54.
- (62).- Ibidem Nota 61. Pág 55.
- (63).- Ibidem Nota 61. Pág 61.
- (64).- *La métaphore vive*. Paul Ricoeur. Editions de Seuil. París. 1975. Edición española traducida por Agustín Neira. *La Metáfora viva*. Ediciones cristiandad, S.L. Madrid. 1980. Todas las citas pertenecen a esta edición.
- (65).- Para ampliar los aspectos que aquí no van a ser tocados por no tener relación relevante con nuestro asunto remitimos a : *Un humanismo del siglo XX: El personalismo*. A. Domingo Moratalla. Edit. Cincel. Madrid. 1988. *La búsqueda del sentido en el pensamiento de Paul Ricoeur*. Mariano Peñalver Simo. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla. 1978. *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación*. Tomás Calvo Martínez y remedios Ávila Crespo. (Eds.) Anthropos.Barcelona. 1991. *Analogía y evocación*. Alberto Wagner de Reyna. Gredos. Madrid. 1976. *Introducción al personalismo actual*. C.Díaz y M. Maceiras. Gredos. Madrid. 1975.
- (66).- Ibidem Nota 64. Pág 237.
- (67).- *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Hans Blumenberg. Visor. Madrid. 1995
- (68).- Ibidem Nota 64. Pág 238.
- (69).- Ibidem Nota 64. Pág 243.
- (70).- Ibidem Nota 64. Pág 256.
- (71).- Ibidem Nota 64. Pág 256.
- (72).- Ibidem Nota 64. Pág 282.
- (73).- Ibidem Nota 64. Pág 285.
- (74).- Ibidem Nota 64. Pág 288.
- (75).- Ibidem Nota 64. Pág 289.
- (76).- Jacques Derrida. Geoffrey Bennington y Jacques Derrida. Cátedra. Madrid. 1994.
- (77).- Las obras que aquí vamos a estudiar sobre Derrida en su desarrollo sobre la metáfora son dos: *La mitología Blanca. La metáfora en el texto filosófico*. En *Márgenes de la filosofía*. Cátedra. Madrid. 1994. Y *La retirada de la metáfora*. En *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Paidós/I.C.E.-U.A.B.Barcelona. 1996.
- (78).- Ibidem Nota 76. Pág 139.
- (79).- *La mitología blanca*, en *Márgenes de la filosofía*. Jacques Derrida. Cátedra. Madrid. 1994. Pág 250.

- (80).- Ibidem Nota 79. Pág 257. Tomada de *Introduction theorique sur la verité et le mensonge au sens extra-moral*. 1873. En el *Livre du philosophe*, Aubier-Flammarión, págs 181-182.
- (81).- Ibidem Nota 79. Pág 258.
- (82).- Ibidem Nota 79. Pág 266.
- (83).- Ibidem Nota 79. Pág 276.
- (84).- Ibidem Nota 79. Pág 279.
- (85).- Ibidem Nota 79. Pág 281.
- (86).- Para abundar sobre este aspecto de lo metafórico como tejido consultar Ibidem Nota 79. Pág 302 nota 49 y sobre todo el texto de J.L. Pardo en *¿La deshumanización del arte?* A.A.V.V. Universidad de Salamanca. Salamanca. 1996.
- (87).- Ibidem Nota 79. Pág 305.
- (88).- *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Paidós/I.C.E. Barcelona. 1996.
- (89).- Ibidem Nota 88. Pág 31.
- (90).- Ibidem Nota 88. Pág 35.
- (91).- Ibidem Nota 88. Pág 56.
- (92).- Ibidem Nota 88. Pág 64.
- (93) División tomada de Rafael García Alonso. *El náufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*. Siglo XXI. Madrid. 1997. Págs 111 y 112.
- (94).- Ver *Meditaciones sobre el Quijote y Goya*.
- (95).- Ibidem Nota – Pág 125.
- (96).- Para ampliar este asunto de la comunicabilidad y extensión de la iconosfera consultar *Velocidad de escape. La cibercultura en el fin de siglo*. Mark Dery. En concreto *Enchufa, enciende y conecta: ciberdelia*. Págs 27 a 79. Siruela. Madrid. 1998.
- (97).- Ibidem. Nota (93) Pág 129.
- (98).- Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*. Alianza editorial. Madrid. 1994..
- (99).- Ibidem Nota – Pág 129.
- (100).- Para la ampliación de los términos y las ideas expuestas consultar : *Los profetas y el mesías. Lukacs y Ortega como precursores de Heidegger en el zeitgeist de la modernidad (1900-1929)*. Francisco Gil Villegas. F.C.E. México. 1996. Sobre todo págs 168 a 182. *El espectador. Tomo I*. Ortega y Gasset. Revista de Occidente. Madrid. 1933. *Velázquez*. Ortega y Gasset. Aguilar. Madrid. 1987. *La filosofía española en el siglo XX. Unamuno, Ortega, Zubiri*. Paulino Garagorri. Alianza Universidad. Madrid. 1985. Y *La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superación del idealismo*. Antonio Rodríguez Huéscar. Serv. De Public. Del Ministerio de Educ. y Cienc. Madrid. 1982
- (101).- *La actualidad de lo bello*. H.G. Gadamer. Paidós/ I.C.E-U.A.B. Barcelona. 1996.
- (102).- *La metáfora y lo sagrado*. H. A Murena. El barco de papel. Barcelona. 1984. Pág 59.
- (103).- *(D)efecto de la pintura*. Pere Salabert. Anthropos. Barcelona. 1985. Pág 343.
- (104).- Ibidem Nota – Pág 67.
- (105).- Ibidem Nota – Pág 86.
- (106).- Ibidem Nota – Pág 87.

- (107).- Ibidem Nota – Pág 89.
- (108).- Para ampliar este punto consultar: *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*. Antonio Regalado García. Alianza Universidad. Madrid. 1990. Sobre todo: *De la voluntad de poder como arte al ser ejecutivo*. Págs 51 a 67.
- (109).- *(D)efecto de la pintura*. Salabert, Pere. Antrophos. Barcelona. 1985. Pag 343
- (110).- Ibidem nota- Pag 67
- (111).- Ibidem nota- Pag 86
- (112).- Ibidem nota- Pag 87
- (113).- Ibidem nota- Pag 89
- (114).- Para ampliar este punto consultar: *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*. Regalado García, Antonio. Alianza Universidad. Madrid. 1990. Sobre todo: *De la voluntad de poder como arte al ser ejecutivo*. Pag 51 a 67.
- (115).- *La metáfora en el arte*. Oliveras, Elena. S.E. Mexico. 1993 Pag 51
- (116).- Para ampliar esta etimología a niveles prácticos consultar *El pensamiento débil*. A.A.V.V Cátedra. 1990. Madrid En concreto *La “Lichtung” de Heidegger como lucus a (non) lucendo*. Leonardo Amoroso. Pag 192 a 228.
- (117).- Para desarrollar la imagen compuesta a través de acumulación de espejos consultar *Historia de las imágenes*. Brusatín, Mario. Julio Ollero Editor. 1982. Madrid Pags 45 y ss.
- (118).- Ibidem nota- Pag 85
- (119).- Ibidem nota- Pag 132
- (120).- Ibidem nota- Pag 132
- (121).- Para la ampliación de este punto consultar *Constantes estructurales de la pintura. Contribución a una estética experimental*. F. Escrive y Cantos. Madrid. 1966. Sobre todo págs 101 a 111. Y *(D)Efecto de la pintura*. Pere Salabert. Antropos. Barcelona. 1985. Pags 307 y ss.
- (122).- Ibidem Nota- pag 148
- (123).- Noticia aparecida en el Telediario Telenoticias de telemadrid a lo largo de la segunda semana de noviembre de 1999.
- (124).- *El desandar de una ilusión. El decir filosófico en el margen*. Lasala, malena. Edit. Biblos. Buenos Aires. 1988
- (125).- Ibidem Nota- Pag 107
- (126).- Para ampliar este aspecto consultar *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*. Península. Barcelona 1992. Y *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Visor. Madrid 1995. Ambos de Hans Blumenberg.
- (127).- *Naufragio con espectador*. Visor. Madrid 1995 Blumenberg, Hans. Pag 99
- (128).- *Como la luz tenue*. Rovatti, Pier Aldo. Gedisa. Barcelona. 1990. Pag 63

Cuarta parte
CONCLUSIÓN

20.- Sobre la imagen.

Para delimitar una posible conclusión deberíamos partir de la diferenciación del concepto de imagen subjetiva e imagen común. Esto derivaría de la idea hegeliana sobre el paso de lo particular a lo universal y viceversa.

Nunca hemos abogado aquí por lo que comúnmente se llama imagen arquetípica. Los motivos son evidentes, una imagen arquetípica pertenece al consciente colectivo, le corresponde una larga historia y está perfectamente delimitada. Pero nunca se refiere a una experiencia concreta, sino muy sublimada, no en vano lo arquetípico pertenece a lo psicoanalítico. La distancia existente entre la experiencia y la representación arquetípica es tal que no podemos hablar en su caso de ékfrasis o mimesis sino de re-creación. Esta recreación compone un estrato diferente del que proviene. Nos llevaría esto al problema de la imaginación, que no ha sido tratado en el trabajo por considerarlo secundario. La imaginación, sobre la que tenemos extensas dudas de que exista, queda relegada a una capacidad combinatoria. La misma capacidad combinatoria que lleva a entremezclar distintas leyes físicas o químicas para la creación de sofisticados elementos que permiten una ampliación de nuestra mente. Esta re-creación, producto de una combinación, permite que el sistema de autoreferencias amplíe su ámbito o cobertura. Esta ampliación es tanto horizontal, de contenidos, como vertical, de significados, la facultad combinatoria va generando árboles de significado que ya no tienen que ver con la realidad de nuestras experiencia. Es aquí donde se fundamenta el peligroso estado del arte contemporáneo de convertirse en estética, arte predeterminado.

No somos tan ingenuos como para reducir el arte a un conjunto imprescindible de vivencias manifestadas por él. No es necesario tal conjunto de vivencias, véase el caso de Giacometti o de Morandi, sino la capacidad y calidad del compromiso con la imagen elegida. Ya dijimos que esta selección de referencias pertenece a un campo concreto de la ética. Nunca la creación de una imagen fue neutral, nunca estuvo carente de sentido, nunca debe ser tomada como algo gratuito. Y si así es lo es porque pertenece a la posición del individuo en el mundo. La imagen, cualquier imagen, es subjetiva e individual en el momento de su elaboración. No pertenece al conjunto de la sociedad hasta estar perfectamente organizada, depurada, sofisticadamente inserta dentro de ciertos ámbitos sociales que sirven como resonancia y caja de espejos para ella. Sólo existe un tipo de imagen subjetiva, aquella elaborada dentro del sistema axiológico particular. Este sistema, configurado a lo largo de la vida, e independiente del moral o ético, marca las pautas que constituyen a su vez las formas de la selección de referencias. La imagen generada de este modo tiene una finalidad propia. El mejor exponente de este tipo de actos lo podemos encontrar en Philip Guston o Artaud.

Nuestra tesis se ha basado siempre en la idea de que toda imagen tiene un significado y de que este es siempre una reelaboración de significados anteriores. La idea de autoreferencia, que en nuestro trabajo queda suficientemente clara, nos pone ante el problema de la diferenciación entre la copia y el simulacro. La única manera de distinción entre ambas formas nos lo continua dando un sistema axiológico. Esta distinción nos la presenta Jean Chateau: *La imagen ¿es copia o simulacro?. Parecería ser un simulacro cuando nos dejamos engañar por ella, (...) Pero la diferencia está en que la imagen no está destinada a engañarnos, no lleva en sí ninguna distinción de falsedad, simplemente es, y somos nosotros los que nos engañamos al darle una*

realidad. El simulacro, por el contrario, me incita al error y por ello supone una voluntad que viene de otro; hay alguien que lo ha concebido y realizado precisamente para engañar, en tanto que la imagen no me revela ninguna intencionalidad más que la mía propia, no supone ninguna otra consciencia más que la mía. (1)

Esta distinción entre el simulacro y la copia nos pone ante una nueva diferencia provocada por la evocación y la comprensión. En nuestra construcción común de imágenes existen aspectos condicionantes, desde los psicoanalíticos a los corporales o desde los culturales a los tecnológicos, pero todos ellos se subordina a nuestro punto de vista; lo que en el capítulo sobre la metáfora hemos intentado explicar mediante el ejemplo de la estatua. La diferencia entre la evocación y la comprensión es el grado de pertenencia del ser a la imagen. Como ya vimos, la finalidad principal de cualquier imagen es la de permitir el reconocimiento del ser en ella. La evocación y la comprensión son las dos maneras principales de involucrarse en la imagen. La primera se corresponde con la facultad intuitiva, con la necesidad de restitución de todo lo perteneciente a la memoria. Uno de los ámbitos del ser que está plenamente sometido al dominio de la imagen es este, el de la memoria. No entraremos aquí a discernir el conjunto de graduaciones y matices propios de la misma, pero sí constataremos que su pleno funcionamiento se corresponde con el de la iconosfera, y que es, dentro de la estratificación humana ligada a la misma, uno de los estratos de mayor densidad semántica que por ello otorga una mayor diversificación de referencias para la construcción de nuevos campos semánticos componedores de referencias semánticas a su vez. La finalidad de la evocación supone ese estar en el mundo mediante una cierta temperatura, ese tipo de sensación que Wittgenstein describe en sus diarios, y en el *Tractatus*, como la sensación de hogar en el mundo.

El segundo tipo de imagen, aquella derivada de la comprensión, nos liga cualquier creación posible a la relación entre objeto-idea-imagen. Esta relación es meramente funcional a un nivel muy primario, casi podíamos decir que pertenece exclusivamente al ámbito de las sensaciones. Su ligazón con el espíritu, o una idea parecida, es muy elemental, muy primaria siendo estas imágenes de comprensión las que facilitan un desplazamiento “físico” en la realidad. Se compone de este modo a manera de plano cognoscitivo. La importancia que para nosotros tiene este plano cognoscitivo proviene de ser este constitutivo de una serie de gestalts muy primitivas que construyen un campo afectivo. En este campo afectivo se va a desarrollar toda esa memorística de lo individual que tanta importancia a tenido en el arte contemporáneo. *Del mismo modo, vemos a veces en ciertos animales reacciones vigorosas a un olor o un color que, sin embargo, son captados sin ninguna estructuración: así hemos visto caballos en los Pirineos que reaccionan al olor del oso, aun cuando no lo hayan visto nunca. Es cierto que en este último caso no se trata, hablando con propiedad, de imágenes, sino más bien de gestalts muy primitivas, muy próximas a un simple campo afectivo, sin que pueda rastrearse, al menos al principio, su origen; así Proust se siente colmado de alegría por el sabor del panecillo, desde antes de que le recuerde todo Combray. En tales casos la imagen aparece, pues, muy próxima a un simple afecto, desprovista aún del percepto que se insertará en ella. (1)*

Esto nos lleva a varias conclusiones, por un lado, la relativa diferencia entre imágenes de evocación e imágenes de comprensión. Las primeras parecen ser, al final, una continuación y reelaboración de las segundas. Así mismo, nos encontramos con que cualquier tipo de imagen se fundamenta en un grado de implicación del ser en el mundo. Hasta la imagen más elemental nos coloca en una determinada posición o nos da constancia de la misma. Es por este motivo, un motivo consustancial a la imagen, que esta produce de manera inherente a su propia confección un sistema axiológico. Es la

construcción paralela de este sistema axiológico, paralelo a la construcción de la imagen, lo que desarrolla alrededor de la misma una carencia o simpatía. Y esta se produce a su vez como asentimiento del reconocimiento del espíritu en ella. Todas las imágenes, en mayor o menor grado, tienen esta estructura de reconocimiento, es por ello que la iconosfera se estructura de manera orgánica, sin jerarquías, pues todas las imágenes se confeccionan para el mismo fin.

Todo esto podemos resumirlo en la idea de *analogon*. El *analogon* vendría a ser el primer nivel de elaboración de cualquier imagen. Este primer estrato se basa en la comparación para llevar a cabo un primer nivel de reconocimiento. Una vez confirmado este reconocimiento la imagen pasa a ser parte del individuo y comienza el proceso de reelaboración. No entraremos nosotros en la diferenciación estamentaria de la imagen, hasta ahora hemos dado el mismo valor a todas y cada una de ellas, no se puede distinguir entre las imágenes soñadas y las percibidas, o entre las que pertenecen a la cultura y aquellas que inventamos diariamente referidas a un hecho concreto. Todas ellas pertenecen al mismo sistema y de la misma manera a la iconosfera.

21.- Sobre el sistema negentrópico.

A lo largo de nuestro estudio a quedado claro cual es la necesidad de la creación de un sistema negentrópico para cierto tipo de imágenes elaboradas con la finalidad de ejemplarizar y perdurar en el tiempo. Este fin a sido casi exclusivamente arrogado por las obras de arte, sean estas del tipo que fueran. Como es lógico, una imagen científica no necesita de un sistema negentrópico, puede elaborarlo pero no es esta su finalidad. Sin embargo, el carácter ejemplarizante de las obras de arte obliga a una protección de su contenido, tanto semántico como formal, por residir en él los elementos imprescindibles que el “espíritu” necesita para reconocerse. Este reconocimiento, del que ya hemos hablado en muchas ocasiones, nos sitúa en el mundo y nos permite sobrevivir en él. Es por ello que la elaboración de una obra de arte no tiene nada de gratuito o innecesario más bien al contrario. Su necesidad proviene de la urgencia del individuo por modificar la realidad en todos y cada uno de sus elementos.

21.1.- Elementos básicos del sistema negentrópico.

Cualquier sistematización sobre este tema es absurda dada la cantidad de variantes que se deben manejar así como la relatividad de su ejecución. Así mismo no podemos más que enumerar el conjunto de derivaciones axiológicas y ontológicas que este sistema produce. La finalidad de elaborar un sistema negentrópico no es otra que salvaguardar el sentido de una imagen entendiendo esta como contenedor de un significado que permite la apertura de un lugar en donde el ser puede reconocerse. Este sistema, por lo tanto, se dedicará a guardar este lugar de encuentro para cualquier finalidad posible.

Los elementos que nosotros hemos destacado como muy elementales para la creación de dicha salvaguarda vienen a resumirse en el conocimiento angélico, la conciencia de lo-otro, el valor numinoso del misterio, el gesto como manifestación que relaciona lo corporal y lo espiritual y la metáfora como forma de desvío y

resemantización que no vamos a explicar aquí por haber quedado suficientemente clara en la tesis.

21.1.1.- Del conocimiento angélico del neoplatonismo florentino al órgano intuitivo de Bergson.

La idea de nombrar la intuición con el término de “conocimiento angélico” es una manera de iniciar la jerarquía en que tal forma de aprehensión está establecida en occidente. La intuición proviene de la noción, la consciencia, de lo-otro, de lo exterior a nosotros. Como vimos en el capítulo dedicado al jeroglífico la idea de misterio se basaba en dos aspectos comunes o interrelacionados, la consciencia de lo-otro y el anhelo de una comunicación con eso que es exterior a nosotros.

Esta determinación se planteará siempre bajo un aspecto negativo en tanto que la definición de lo-otro sólo podemos llevarla a cabo mediante una definición de nosotros de tono negativo. Qué es lo-otro: lo que yo no soy. Para llevar a cabo dicha definición sólo podemos confeccionar una lista e intentar relacionarlos. La confección de la lista será siempre de carácter racional y ordenado, contrapesando opciones y usando comparaciones precisas; pero una vez elaborada nos encontraremos con un conjunto de cosas muy dispares que necesitan ser relacionadas. Ningún sistema es lo suficientemente flexible para tal tipo de relación y nuestro deseo, manifestado en el anhelo de conocer, sólo queda satisfecho mediante la certeza. Al igual que no existe un sistema lo bastante flexible como para albergar todas las contradicciones generadas en la definición, tampoco existe una fórmula de conocimiento que contenga la posibilidad de una certeza plena. Plena en el sentido que podemos derivarla de la fe. El único medio del que disponemos para satisfacer nuestro anhelo de certeza es la intuición, y uno de sus grados más bajos lo encontramos en lo que es y representa el conocimiento angélico.

Su origen proviene de lo mágico atribuido al lenguaje en su capacidad creativa nominal, de ámbito neoplatónico, pertenece a las formas inductivas de aprehensión y se desarrollará en ámbitos muy diversos. Estos abarcarán desde la manera de adoctrinamiento jesuita hasta los monumentos temporales de festejos populares en los siglos XVI y XVII. El concepto angélico quedará fijado por los neoplatónicos florentinos. Estos, Campanella, Pico de la Mirandola o Ficino, instaurarán alrededor de la misma toda una axiología constructora de la estética premanierista basada en la comunicación del artista con lo-el-otro mediante imágenes y otorgarán a estas la certidumbre de la visión. Dicha certidumbre derivará de los orígenes etimológicos del conjunto de términos empleados, no olvidemos a este respecto que intuición proviene del latín *intueri*, ver; y que mística, manera en que se denominará la intuición hasta el siglo XVII, proviene del griego *myein*, que significa cerrar los ojos, por lo que todo el ámbito constituido por los conceptos intuicionistas neoplatónicos se ceñirán a la imagen de la mirada interior.

La intuición es una percepción directa de un objeto y sus relaciones. Más concretamente de la unidad de ese objeto establecida por una serie de relaciones que le son propias y a las que yo accedo por un proceso de simpatía. La condición platónica de la intuición la hace derivar de los procesos míticos del mito adámico del nombrar. Es el proceso de conocimiento por el que se puede llegar a Dios e incluso es el proceso de conocimiento de la propia divinidad. Este proceso gnoseológico se basa en la aprehensión de imágenes. Descartes, Locke, Leibniz o Kant proponen esta forma de conocimiento como origen de nuestro estar en el mundo. Exactamente como el

mecanismo más elemental para movernos en él. La intuición es la primera forma de conocimiento, mediante imagen sintética de lo percibido, y da lugar a una posterior racionalización. Kant divide en dos tipos el proceso intuitivo, una intuición sensible pasiva y receptiva que sirve para la aprehensión del objeto, y una intuición intelectual, que se relaciona con los objetos sin la mediación de los sentidos. El posterior idealismo alemán nos presenta los procesos intuitivos orientados hacia el interior del yo como proceso de autoconocimiento. La reflexión postidealista sitúa los procesos intuitivos ligados a una jerarquía que depende de las esencias de los objetos y de la valoración de los objetos aprehendidos por este procedimiento. Así lo podemos ver en Husserl o Bergson.

Lo importante para nosotros del sistema gnoseológico intuitivo es que, esté este ligado al proceso o punto de vista que sea, siempre se estructura mediante imágenes. Se entiende así que este proceso es el más adecuado para desenvolverse en la iconosfera, tanto a nivel creador como interpretativo. De hecho es el más válido. Lo interesante de este proceso lo pudimos ver detalladamente en Bergson. Mediante la *nuance* Bergson propone la capacidad de hilvanar imágenes a partir de una originaria. Veámoslo más detalladamente.

La intuición es ante todo una forma directa de acercamiento a el-lo-otro, frente al discurso que es una manera indirecta de rodear y dar vueltas a la idea que se pretende aprehender.

Los tipos básicos de la intuición son los siguientes. La intuición sensible que sólo es aplicable a la captación del objeto sensible que se encuentra ante mí.

La intuición intelectual que capta los rasgos esenciales, o la esencia misma, del objeto. Tiene un carácter de contigüidad con respecto de modelos de conocimiento introspectivo en tanto que soy yo el que adjudica un valor al objeto y, así, establezco una relación de simpatía con él. Me lo apropio otorgándole una imagen.

La intuición volitiva pone al individuo ante la idea de que existe algo fuera de él mismo. Si en los otros tipos de intuición se podía llegar a esta idea mediante un posterior análisis discursivo, esta intuición nos coloca ante la idea de la necesidad de autoubicarnos en el mundo. Se desgrana de esta intuición que una manera de ubicarnos es colocar aquello que sea el-lo-otro.

La intuición material, de carácter aún más subjetivo, discrimina las características propias del objeto.

Por último está la intuición formal que establece relaciones entre todos estos tipos de intuiciones.(3)

La aplicación que el concepto de intuición filosófica tiene en la iconosfera se basa en dos aspectos, por un lado la certidumbre a la que se llega mediante la introspección. Esta certidumbre pone en juego un gran número de factores interrelacionados, tales como la dimensión de la subjetividad, la ubicación existencial en el mundo, el cuestionamiento de los códigos más adecuados para la representación de las ideas que deban ser asimiladas por este procedimiento, etc; y por otro lado, la correlación propia del sistema, forma que tiene de ir de una imagen a otra sin detenerse. Este último aspecto es el que más nos interesa dado que es el que fundamenta uno de los principios del sistema negentrópico. Bergson nos lo describe en palabras : *La intuición comporta muchos grados de intensidad y la filosofía muchos de profundidad, pero el espíritu que llegue a la duración real vivirá ya de la vida intuitiva, y, su conocimiento de las cosas será ya filosofía, en vez de una discontinuidad de movimientos que se constituyen en un tiempo infinitamente dividido; apercibirá la fluidez continua del tiempo real que se desliza indivisible, en vez de los estados superficiales que vendrían alternativamente a recibir una cosa indiferente y que entretendrían la misteriosa*

relación del fenómeno con la sustancia. Captará un solo y mismo cambio que va siempre prolongándose como una melodía en que todo es devenir, y donde este, aún siendo sustancial, no necesite soporte. Nada de estados inertes ni de cosas muertas, sólo la movilidad de que está hecha la vida. Una visión de este género, en que la realidad aparece como continua e indivisible, indica el camino hacia la intuición filosófica.(4)

La finalidad real de cualquier proceso intuitivo es el de crear una certidumbre. Esta certidumbre, a su vez, sólo tiene como objeto la generación de un entretejido lo suficientemente flexible como para colocarnos en él. La relación entre intuición e imagen, y su instauración en la iconosfera, tiene su razón en tanto que la iconosfera está construida mediante un conjunto de imágenes absolutamente independientes sin ninguna correlación ni mecanismo capaz de ponerlas en perspectiva. Hacer que en la imagen residan los aspectos necesarios para provocar un desarrollo intuitivo de la misma supone colocar esa imagen en movimiento hacia otra u otras y de ese modo sobresemantizarla. No olvidemos que en el código el valor semántico está subordinado al contexto. Utilizar los mecanismos intuitivos, o ponerlos a funcionar, supone colocar a la imagen en perspectiva, y posibilitar mediante la certidumbre, la posibilidad de nuestro movimiento en la iconosfera. La intuición artística se manifiesta en la certidumbre de mi reconocimiento en determinada obra o imagen. Este reconocimiento posibilita una definición y mi puesta en perspectiva con relación a el-lo-otro.

21.1.2.- La conciencia de el-lo-otro.

Ya se argumentó en la introducción el por qué de la importancia de referirnos a la temática relacionada con lo ajeno al ser propio. Esta temática, quizás la más importante dentro del pensamiento contemporáneo y por venir, va desde el tipo de relaciones que establecemos entre nosotros, una sociología de la cohabitación; al tipo de relaciones expresadas con los aspectos más abstractos, como Dios, la ética o la ciencia. Para nosotros esta problemática se circunscribe a dos puntos centrales, las relaciones con el-otro en tanto modo de definirnos y la relación con lo divino.

En ambos casos partimos de puntos de vista existencialistas, desde el existencialismo ateo de Heidegger al cristiano de Marcel. El tema del otro es una de las grandes conquistas del existencialismo. Sus principales problemas son: el conocimiento y el mundo exterior, lo-otro-material; el yo, el alma y el cuerpo, el otro-existencial; el otro que es como yo, el-otro-vivencial; y Dios, lo-otro divino. Este conjunto de relaciones se centran, se cimentan, sobre la necesidad de certidumbre y de compromiso. Ambas formas sólo se pueden manifestar mediante la comunicación, y como ya hemos visto en el capítulo dedicado a la intuición, la forma más pura y directa de comunicación pertenece a la intuición o forma de aparecerse y apropiarse de las imágenes.

La relación que establecemos con lo-otro-material ha quedado definida en los modos de la intuición señalados anteriormente. La relación con el-otro-vivencial parte de la idea heideggeriana del *mitsein*, “ser-con”, que ha sido establecida en la cultura moderna atea como forma de conflicto o forma de servidumbre y en la rama religiosa en forma de solidaridad. Cúal es para nosotros el punto de interés de este tipo de relación con el-otro: ese aspecto, definido por Sartre, en que mi visión del-otro toma conciencia de que no es un objeto, sino otro-yo, un sujeto, y que, en la misma medida en que yo puedo verlo como sujeto él me puede ver a mí como sujeto, más allá de cualquier

objetualidad posible. Esta conciencia, basada en la idea cartesiana de cogito, representa una experiencia irreducible, que no puede ser deducida ni del otro-objeto, ni de mi ser-objeto. Implica por sí el otro-sujeto. Originariamente, el-otro es, pues, el que me mira. Esta relación de contigüidad es lo que fundamenta la posibilidad de una iconosfera en que reconocernos como lo que somos. Es por eso que yo me puedo reconocer en unos dibujos y no en otros, puedo reconocer aspectos de mí en unos trazos y no hacerlo en una imagen fotográfica. En definitiva yo soy definido por el-otro. Todo lo que la tradición ha llamado mundo interior queda subordinado a la visión que el-otro tiene de él. Queda así mi relación con él determinada a modo de esclavitud que yo manifiesto como conflicto proveniente, quizás, de la sublimación.. Esta desviación de la relación hacia el conflicto supone un sistema de ocultación. Dicha ocultación tiene como fin restituir mi visión del-otro como objeto inane. Es aquí donde entra la idea de compromiso como manifestación estética. El compromiso, que es una manifestación no egoísta de lealtad a mí mismo, obliga a la presentación de un sistema de ocultación mediante imágenes; y dado que yo me reconozco en ellas puesto que yo las he construido, por derivación estas mismas imágenes necesitan de un sistema de ocultación, y el mismo compromiso que adquiero conmigo lo hago con ellas, en mayor o menor medida. Este es el camino recorrido por el compromiso como manifestación ético-estética.

De todos los modos de relación con lo ajeno a nosotros, el modo del otro-vivencial es el más puramente visual de todos, no es el único constituido de imágenes pero sí es el único que se estructura a partir de la interiorización de las mismas como partes inalienables de nosotros.(5) El concepto de lo otro-existencial queda siempre subordinado a los términos en que se manifieste la relación con lo-otro-vivencial, y podemos definirlo en los términos sartreanos de mi sitio, mi pasado, mis entornos, mi prójimo, mi muerte. Esta simple enumeración abarca casi en su totalidad el conjunto de manifestaciones artísticas contemporáneas. (6)

En cuanto a la idea de lo-otro-divino, dada su amplitud, la delimitaremos al traslado de significado que la imagen contiene de un ámbito metateológico a uno ontoestético. Lo que en la práctica supone la inclusión de los términos teilhardianos de Cristo-omega y noosfera en el ámbito estético. Por otra parte dicha inclusión no es nueva, ya Mark Dery la realiza dentro del arte tecnológico y la cibercultura. (7)

Ambos aspectos, el Cristo-omega y la noosfera, son correlativos, dado que el cristo-omega sería (...) *la creencia en la unificación del mundo en Dios por la Encarnación. Todo lo demás no son más que explicaciones o representaciones secundarias. (...) Pero desde el descubrimiento contemporáneo de las grandes unidades y de las vastas energías cósmicas, comienza a dibujarse, para las palabras antiguas, una significación nueva, más satisfactoria.. Para ser alfa y omega, Cristo debe, sin perder su precisión humana, hacerse coextensivo a las inmensidades físicas de la duración y del espacio. Para reinar en la tierra debe sobreanimar el mundo. En El que desde siempre, según toda la lógica del cristianismo, lo personal florece (o, más bien se centra) hasta hacerse universal.*(8) Y la noosfera, como ya hemos visto a lo largo de la tesis, es esa comunión existente entre todos los seres al encauzar su pensamiento, aunque sea de manera poco probable, en una dirección de anhelo. La dirección en que todo este anhelo se dirige es lo que entendemos por evolución. No es este el aspecto que a nosotros nos interesa, sino el que se desprende de la idea de comunión entre los pensamientos y la red o entretejido que esta provoca. Esta comunión entre pensamientos posibilita el discurrir de una imagen por toda esa red, teniendo en cuenta que cada uno de los sujetos que se reconocen en ella la resemantizan a su vez. Otra de las

características que la iconosfera toma de la noosfera es su atemporalidad, cualquier idea dispuesta en ella es susceptible de tener una interpretación que la resemantice y ponga a funcionar. Por otro lado esta concepción de la imagen la aleja de los peligros psicologistas derivados de una concepción arquetípica y flexibiliza sus términos en virtud de la necesidad de plegarse a la constante maleabilidad de la realidad. Como se puede apreciar, todo lo correspondiente a este ámbito tiene que venir representado mediante imágenes que aún refiriéndose a experiencias que nos son comunes no tienen en ningún caso referente con la realidad más allá de una descripción exterior que oculta un sentido convenido y derivado de un contexto predeterminado. La iconosfera, su tipología, explicada a lo largo de la tesis, delimita el terreno donde puede moverse la imagen. Esta delimitación supone tanto el tipo de códigos que a ella pertenecen como las cosas que mediante ella se pueden presentar. La ubicación que nosotros realizamos de la misma a lo largo del texto recoge la extensión y tipología de las imágenes que pueden ser creadas. Fuera de ella existe la posibilidad de creación de pseudoimágenes que en cualquier caso carecen de la posibilidad de una mínima supervivencia.

21.1.3.- Valor numinoso del misterio.

Ya hemos visto a lo largo de la tesis en qué modo se articula el misterio, desde lo extraño, como misterio en sí, a lo numinoso, como consciencia de lo extraño como lo-otro.

El valor numinoso de la imagen proviene de esa pertenencia a lo colectivo representada en una universalidad en común. Esa comunión de subjetividades. Lo numinoso se conforma como lo que pone en movimiento el sentido que reside en la imagen. Para producirse este movimiento se deben dar una serie de elementos, entre ellos: una dislocación de la contigüidad habitual entre las imágenes cotidianas; una relativización del contexto en que se produce la imagen, etc. Estos aspectos provocan el paso de la imagen desde un plano objetual, entendida como objeto externo a mí, a un plano subjetivo, la imagen se convierte en sujeto y así en interlocutor. Esta traslación de planos o de situaciones parte de los mecanismos que anteriormente hemos dibujado al referirnos a lo-otro. El movimiento que produce lo numinoso parte de la consciencia de algo ajeno a mí a lo que yo doy un valor igual a mí, y, en el momento de la representación de eso ajeno a mí se produce una inadecuación entre la forma y el contenido. Esta inadecuación es más profunda que el conjunto de mecanismos retóricos que se puedan emplear para llamar la atención o articular dentro de las excelencias artísticas una idea.

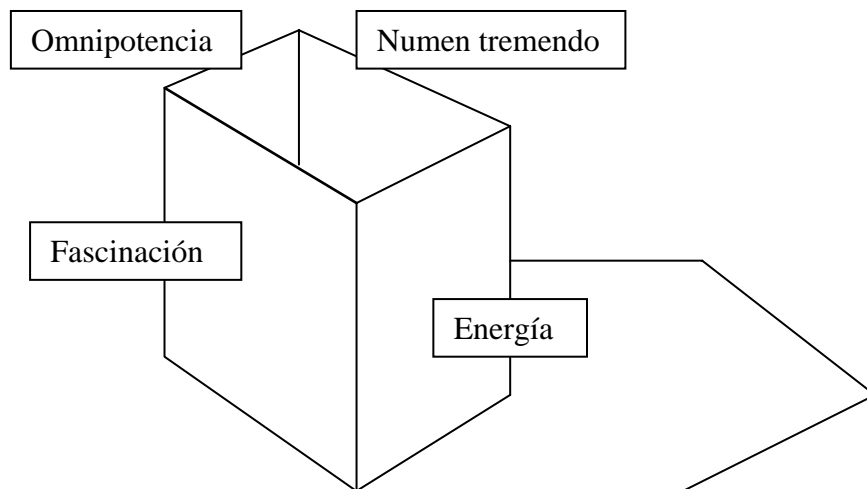
Lo numinoso es siempre aquello capaz de conformarse por sí mismo, aquello que se desprende de la constitución de la obra dada la consciencia con la que está realizada, y traslada el estadio meramente conceptual a un ámbito de lo relativo con la finalidad de que este se pliegue a cualquier posible contingencia semántica. Para este fin la imagen se ordena de manera sencilla y correctamente formal.

Lo numinoso es una experiencia, una vivencia, que como hemos visto antes subjetiviza una imagen convirtiéndola en interlocutor. Del objeto numinoso sólo podemos hacernos una idea, sin contar con la participación en la asunción de la imagen, por el reflejo especial que provoca sentimentalmente en el ánimo.

Podemos hablar de grados de vivencia dentro de lo numinoso, desde ese pathos que se experimenta como temperatura, tonalidad, como cristal de color que ofrece una visión condicionada; hasta ese tipo de imágenes que tras su experimentación debemos

considerarlas epifanías. El objeto numinoso es aquello que aprehende el ánimo con tal o cual tonalidad para modificarlo y recolocar su posicionamiento.

El numen se articula en cuatro caras, el numen tremendo, o consciencia de lo divino mediante lo sublime romántico, una manera del panenteismo; la omnipotencia o majestad, grado más alto de la consciencia de la existencia de algo ajeno a mí que debo tratar como sujeto, para lo que no sirven los procesos científicos; energía o polemos, donde lo numinoso se configura como ejecutable, y la fascinación, donde lo ejecutado es contemplado y refundado, adquiere un sentido ontológico de reconocimiento.



La inserción de lo numénico en una imagen, además de salvaguardar el sentido por colocarlo desde un punto de vista exótico o tangencial, es un índice que obliga a detenernos.

21.1.4.- Razones del establecimiento de una relación entre ética y estética.

Como se desprende de nuestro texto cualquier acto estético tiene un carácter ético. Cualquier conformación de una imagen, siendo consciente de lo que esto supone, es un acto ético que va más allá de las etiquetas referentes a la crítica social o política. En ningún caso nos referimos a ello sino es con ánimo de remarcar su relativización y arrinconar ese arte político en el contexto mínimo que le pertenece.

Siempre hemos definido el acto estético como ético en tanto que manifestaba la capacidad del ser para discriminar entre una serie de referencias constitutivas de su realidad con el fin de la recolocación de ideas comunes en nuevos puntos de vista.

Este acto de selección, reordenación y presentación de unos elementos que pertenecen a la comunidad nunca puede ser neutro, menos aún cuando la finalidad de esta acción es presentarla, exponerla ante los demás, aún cuando se intente esconder.

El acto estético se convierte así en un gesto, que queda patentizado en la misma formulación gestual de la obra. Tomemos como ejemplo del acto estético el propio gesto matérico. La primera posición que nos presenta es la de su relación con la tecnología, la gestualidad a quedado recluida en el ámbito artístico, e incluso en este no está bien vista del todo.

Podríamos referirnos a toda la literatura formal derivada de un trazar, o de un arrojar manchas o de un untar con la espátula, sus orígenes neorománticos o exóticos, la individualidad y el instante, y continuar su historia en las aproximaciones expresionistas y en las últimas manifestaciones de la Bad-Painting, Basquiat o Schnabel. Este ligerísimo trazado histórico nos muestra ya en qué consiste un campo de referencias. Es precisamente la selección entre este campo de referencias lo que se constituye como acto ético.

La contradicción es manifiesta. El ámbito constituido por las referencias parte de una historicidad asumida por la comunidad. Por tanto el conjunto total de lo que puede ser dicho o combinado se encuentra ya seleccionado por la comunidad, incluso lo encontramos ya sancionado y jerarquizado, estableciéndose así referencias de primer orden, de segundo, etc. Cualquier imagen puede ser creada mediante estas combinatorias pero la comunidad ya la ha asumido implícitamente, la ha sancionado y colocado antes de ejecutarse. Viene a ser la argumentación empleada por Gottfried Benn para defender el arte expresionista alemán frente a los nazis, que la totalidad de las posibilidades de expresión se encuentran determinadas por la comunidad y que de esta manera cualquier imagen posible está ya determinada, que, en definitiva, el arte es previsible. Pero no sólo el arte, sino cualquier manifestación icónica posible es descontextualizada y codificada dentro de un ámbito apropiado para la comunidad.

Así se plantea claramente que lo que se puede decir propiamente con la imagen está predeterminado, que los límites del arte están convencionalmente determinados, y que sus propios mecanismos de aprehensión y construcción, en la mayoría de los casos convencionales, orientan el acto estético en una dirección previamente seleccionada. Sólo que en este caso la selección no se produce de manera subjetiva, sino que viene dada por la comunidad.

Lo que se viene a plantear es que los límites de lo decible mediante manifestaciones icónicas no pertenecen al individuo, sino a la comunidad. Al igual que los códigos, lo que hace del estilo una entelequia, los contextos o las referencias que vienen, por su historicidad, predeterminadas en una dirección. Cualquier selección genera así una imagen que permite la supervivencia del código dentro de los límites establecidos por convención. No sólo esto, sino que refuerza tanto el código empleado como el contexto y los límites, al producir una ampliación en la dirección convenida del código o referencia que haya usado. A su vez, el empleo de determinados códigos es favorecido por la comunidad. Véase el ejemplo siguiente. La idea que Estados Unidos vendió durante la Guerra del Golfo de una victoria tecnológica, sin que apenas hubiese muertos, ni daños colaterales, sólo era posible mediante el uso de códigos convencionalmente identificados con aspectos inofensivos o lúdicos. Este era el caso de las retransmisiones de las minicámaras colocadas en los misiles TomaHawks en tiempo real, lo que presentaba un bombardeo “inteligente” y selectivo como un mero juego perteneciente a una videoconsola de simulación. Además se eliminaron las imágenes que presentaban cuerpos carbonizados mientras se visionaban las pertenecientes a los satélites que son más similares a las que convencionalmente identificamos con lo positivo de la tecnología. Lo que dentro del contexto empleado, en este caso un contexto de apropiación que habitualmente recorre el camino inverso, el contexto guerrero es asimilado por el de los videojuegos y en este caso era a la inversa, supone definir una matanza de seres humanos como una guerra entre máquinas y eliminar así cualquier resquemor moral. Este ejercicio artístico de simulación, hemos visto la importancia de la idea de simulacro en el arte contemporáneo, y podemos ver que no es algo que pertenezca sólo a lo artístico, sino que hasta el Pentágono es capaz de perversas “performances” que nos hagan recapacitar sobre nuestro sistema de

referencias icónicas y conceptuales, no hubiera sido posible sino es mediante la colaboración de los campos semánticos, códigos y referencias literarias (ciencia-ficción) que habilitan el empleo tecnológico como medio de representación contemporánea. El panegírico tecnològicodigital de la costa oeste, que contamina los delirios sadomachistas de la centroeuropa aria, se establece como el código que factura las imágenes que posibilitan tal coyuntura. Qué responsabilidades éticas pertenecen a autores como Tinguely, Chico McMurtrie, o los componentes “contraculturales” del SRL californiano.

Ninguna imagen incorporada a la iconosfera queda excluida de su carácter ético. Ninguna imagen es neutra en tanto que genera, amplía y solidifica, códigos, referencias, contextos, de los que derivan contenidos que quedan liberados de ese modo para cualquier uso. Hasta un soldado del pentágono es capaz de apreciar los valores estéticos que arropan a cualquier acto que tenga un cariz ético.

NOTAS.-

- (1).- *Las fuentes de lo imaginario*. Jean Chateau. F.C.E. México- Madrid. 1976. Pág 243.
- (2).- Ibidem Págs 250 y 251.
- (3).- Para ampliar el tipo de relaciones establecidas entre los distintos modos de la intuición filosófica consultar Saiz Barbera, Juan. *Filosofía y mística. A la mística por la intuición filosófica*. Edit. Goce. Madrid. 1957.
- (4).- H. Bergson. *La intuición filosófica*. Tomado de Ibidem Nota 3. Pág 170.
- (5).- Para ampliar esta concepción sobre el-otro-vivencial consultar Mounier, Emmanuel. *Introducción a los existencialismos*. Guadarrama.Madrid. 1967. Sobre todo págs 125 a 153.
- (6).-Sartre, J.P. *El ser y la nada*. Ediciones Altaya. Barcelona. 1993. Sobre todo págs 250 a 459 y 506 a 576. *cibe*
- (7).- Dery, Mark. *Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo*. Siruela. Madrid. 1998
- (8).- De Chardin, Teilhard. *Yo me explico*. Taurus. Madrid.1969. págs 128 y 129.

INDICE DE ILUSTRACIONES

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

- Figura 1.- Signos cursivos y esquemas. Nevada.
Figura 2.- Piedras inscritas. Mas D'Azil.
Figura 3.- Joan Miró. *Silence*. 1968.
Figura 4.- Antoni Tápies. *Escriptura sobre cos*. 1984.
Figura 5.- Petroglifo. Escandinavia.
Figura 6.- Cuchillo de Yebel el Arak. Egipto.
Figura 7.- Mural. Hierakonpolis. Egipto.
Figura 8.- Inscripción pictográfica. Lago superior. Canadá.
Figura 9.- Jeroglífico de la catedral. 1619. Victor Mínguez.
Figura 10.- La siringa de Teócrito. Rafael de Cozar.
Figura 11.- Caligramas de Hyginus sobre los fenómenos de Aratus. Rafael de Cozar.
Figura 12.- Arabescos Dogon.
Figura 13.- Picasso. *Busto de mujer*.
Figura 14.- Ignacio Tovar. *Sin título*. Grafito sobre papel. 1989.
Figura 15.-Dario Villalba. *La espera*. 1974 Óleo, emulsión fotográfica, aluminio y metacrilato. 255 x 181 134 cm.
Figura 16.- Ribera. *Acróbatas en la cuerda*. Madrid. Real academia de B. A. De San Fernando.
Figura 17.- Nino Longobardi. *Sin título*. Mixta sobre papel. 76 x 114. Cm.
Figura 18.- Salvador Dalí. *Leda atómica*. 1947. Grafito.
Figura 19.- Hamilton Finlay. *Arcadia*. 1999
Figura 20.- Mirosław Balka. *Adoración-Amapola*. 1993.
Figura 21.- Xavier Franquesa. *Serie sobre Betsabé de Rembrandt*.
Figura 22.- Gerardo Aparicio. *Cuaderno*.
Figura 23.- Gerardo Aparicio. *Cuaderno*.
Figura 24.- Alberto Greco. *Sin título*. Tinta sobre papel. 1963.
Figura 25.- Alberto Greco. *Tía Ursulina*. Tinta y collage sobre papel. 1965.
Figura 26.- Patrick Caulfield. *Anillo de pedida*. 1963.
Figura 27.- Sandro Boticelli. Ilustración para la Divina Comedia.
Figura 28.- Salvador Dalí. *El verdadero pintor es capaz de pintar una pera rodeado de los tumultos históricos*. 1951.
Figura 29.- Miguel Angel. *Dos hombres luchando*.
Figura 30.- Vicente Carducho. *Demonio*. Estudio para un lienzo de la serie del paular. 1630. Madrid. Biblioteca Nacional.
Figura 31.- Joseph Beuys. *Dead man*. 1953.
Figura 32.- Joseph beuys. *Zauberin*. 1962.
Figura 33.- Robert Rauschenberg. *Talisman Freeze*. 1979.
Figura 34.- Elementos votivos a Isis.
Figura 35.- Pavimento de mosaico de Pela. Mosaico de piedra natural: *Dioniso sobre pantera*. Finales del IV. 265 cm Altura.
Figura 36.- Caja de bronce. Cista de Penestre. Palestina. Argonautas y Amico.
Figura 37.- Doble cabeza de Nemi. Roma antigua.
Figura 38.- Relieve de marmol. Epitafio. Atenas.
Figura 39.- Salterio griego. Biblioteca de paris.
Figura 40.- Sémele. Filóstrato el Viejo. *Imágenes*. Grabado de A. Caron.
Figura 41.-Anteo. Filóstrato el Viejo. *Imágenes*. Grabado de Antoine Caron.

- Figura 42.- Figura de Aer con las musas, Orfeo, pitágoras y arión. Miniatura de los falsos decretales. Reims. 1200.
- Figura 43.- Sarcófago de los pastores. Roma. Museo de Letrán.
- Figura 44.- Sarcófago de la pasión. Museo vaticano. Roma. Siglo IV.
- Figura 45.- Escena eucarística. Catacumba de San Calixto. Roma.
- Figura 46.- Cubículo de la velatio. Cementerio de Priscila.
- Figura 47.- Miniatura. La ascensión de Cristo.
- Figura 48.- Cosmografía bíblica.
- Figura 49.- Ángeles moviendo el primer cielo. Miniatura medieval del siglo XIV. British Museum.
- Figura 50.- Visión arquetípica. De la ciudad sagrada de jerusalem. Biblia latina de 1493.
- Figura 51.- Mapas míticos de Grelot y del libro de Henoc.
- Figura 52.- Ilustraciones de la *Biblia Pauperum*. Siglo XIII.
- Figura 53.- Imágenes del *Speculum Humane salvationis*. Siglo XIV.
- Figura 54.- *Cristo crucificado entre los árboles*. Salterio de Nevo-Minster. Siglo XI.
- Figura 55.- Miniatura Medieval.
- Figura 56.- *Los elegidos en el seno de Abraham*. Hortus Delicarium. Fol. 263. R.
- Figura 57.- Bestiario. Serpiente anfisbena. Culloch.
- Figura 58.- Bestiario. Salamandra. Culloch.
- Figura 59.- Bestiario. Sirenas. Salterio de Isabel de Francia.
- Figura 60.- *El entierro del zorro*. Relieve del coro de la catedral de Estrasburgo.
- Figura 61.- Imagen litúrgica de una catacumba romana según Santiago Sebastián.
- Figura 62.- Corporales plegados sobre el cáliz. Miniatura siglo XII.
- Figura 63.- Altar del siglo XIII. San Lorenzo. Roma.
- Figura 64.- Sagrario mural. Siglo XIII. Roma. San Clemente.
- Figura 65.- Altar del siglo XII. Roma. Basilica de San Clemente.
- Figura 66.- Obispo con manto en acto de bendecir siglo XII.
- Figura 67.- La escala de la virtud. Hortus delicarium. Fol. 215. V.
- Figura 68.- Programa iconológico de la Vidriera de Lemans.
- Figura 69.- Composición simbólico alegórica de la crucifixión. Hortus Delicarium.
- Figura 70.- *Gramática de Marciano Capella*. De nuptiis Mercuri et Philologias.
- Figura 71.- *Los instrumentos de la pasión*. Libro de horas de Callant. Siglo XV.
- Figura 72.- *Marte, cupido y Júpiter*. Relieve de la Universidad de Salamanca.
- Figura 73.- *Cupido disparando flechas al cielo*. Relieve de la Universidad de Salamanca.
- Figura 74.- Ilustraciones de El sueño de Polifilo. Aldo Manuncio.
- Figura 75.- Relieves alegóricos del Castillo de Dampierre-sur-Outonne.
- Figura 76.- *Cupido durmiendo sobre un delfín*. Buril. Siglo XVII.
- Figura 77.- *Busto-relicario de San Erasmo*. Liber ostensionis reliquiarum. Después de 1520. Aschaffenburg. Hofbibliothek.
- Figura 78.- Grabado de Merián. *La tabla de Cebes*. Theatro moral. Amberes. 1672.
- Figura 79.- Goltzius. *La mano de Judas*.
- Figura 80.- Vicente Carducho. *Aquiles descubierto*. Biblioteca Nacional.
- Figura 81.- Claudio Coello. *Alegoría de Flora*. Museo del Prado.
- Figura 82.- Herrera el Mozo. *Retrato alegórico de Carlos II y Dña Mariana*. Viena. Albertina.
- Figura 83.- Juan de Licalde. *León con las armas de Felipe IV*. 1628. Biblioteca Nacional.
- Figura 84.- Valdés Leal. *San Juan Bautista*. Hamburgo. KunstHalle.
- Figura 85.- Alonso Cano. *Retablo de Santa Cecilia*. Hamburgo. KuntsHalle.

- Figura 86.- Pacheco. *Asamblea de los Dioses*. R.A.B.A. San Fernando. Madrid.
- Figura 87.- Herrera el Viejo. *San Andrés*. Biblioteca Nacional.
- Figura 88.- Ribera. *Acróbatas en la cuerda*. R.A.B.A. San Fernando.
- Figura 89.- Orrente. *El pastor*. Museo del Prado.
- Figura 90.- Ribalta. *San Bruno*. Museo de B.B.A.A. de Valencia.
- Figura 91.- *Empresas Políticas*. Saavedra Fajardo.
- Figura 92.- Leonardo. *Placer y desplacer*. Dibujo.
- Figura 93.- Grotresco de Engelsburg.
- Figura 94.- *Alegoría del viento*. De Atalanta fugiens.
- Figura 95.- La Virgen de los Dolores. Cuartilla suelta del siglo XV.
- Figura 96.- *Alegoría de la tierra*. De Atalanta fugiens.
- Figura 97.- *Alegoría de la vista*. Anónimo flamenco. Siglo XVII: Valencia. Colección Serra de Alzaga.
- Figura 98.- A. Durero. *La fortuna sobre un delfín*. 1503.
- Figura 99.- Motivos tomados del *Theatro moral* y su representación en biombos del siglo XVII.
- Figura 100.- Dibujo de Goya. "Aún aprendo." Museo del Prado y el grabado de Faginoli, *El anciano en el andador de niño*. 1538. A partir de un dibujo de Giutalodi.
- Figura 101.- Jim Dine. *Ateísmo nº 8*. Mixta sobre papel. S.R. Guggenheim. N.Y.
- Figura 102.- Joseph Beuys. *Mujer cisne*. Lápiz y acuarela / papel. S.R. Guggenheim. N.Y.
- Figura 103.- Pablo Picasso. *Mujer con guitarra*. 1913-4. Lápiz sobre papel. S.R. Guggenheim. N.Y.
- Figura 104.- Gilbert & George. *Piss on us*. 1996.
- Figura 105.- Roy Lichtenstein. *Chica con lágrima III*. 1977.
- Figura 106.- Andy Warhol. Imagen introductoria de los cortos de la Warhol Factory.
- Figura 107.- Maurizzio Catelan. *Bidibidobidiboo*. 1998.
- Figura 108.-Armando Mariño. *El tercer ojo*. Escayola policromada, trípode y telescopio. 1999.
- Figura 109.- A. Schollosser. *Espiral* 1998.
- Figura 110.- Hernández Pizjuan. *Sin título*. 1990.
- Figura 111.- Berta Cáccamo. *Sin título*. 1990.
- Figura 112.- Pablo Palazuelo. *Signo VI*. 1996.
- Figura 113.- Patricio Vélaz. *Territorios IV*. 1992.
- Figura 114.- Manuel Saiz. *Ciego Azar*. 1994.
- Figura 115.- Ángel Jové. *De la serie Aceite para los pobres*. 1986-1992.
- Figura 116.- Antonio Sosa. *Sin título*. 1997.
- Figura 117.- Saul Steinberg. *Sin título*. 1996.
- Figura 118.- Pedro Castrortega. *Sin título*. 1998.
- Figura 119.- Eva Lootz. *Sin título*. 1997.
- Figura 120.- Yamandú Canosa. *Topografía*. 1990-1
- Figura 121.- Perejaume. *Formación de un topónimo*. 1996.
- Figura 122.- Perejaume. *Los giros de las frases de Ruyra por los aires de Blanes*. 1996.
- Figura 123.-Pello Irazu. *The Wound. (la herida.)* 1998. Intervención en John Weber Gallery.
- Figura 124.- Mikel Euba. *Car, house, horse*. Intervención en consoni. Centro de artes prácticas artísticas de Bilbao. 1997.
- Figura 125.- Azucena Veites. *This time. (Esta vez)*. 1998.
- Figura 126.- Peter Cook. *Planta de "vegghouse"*. S/F.
- Figura 127.- Cristo Microcosmos. *Glosarium Salomonis*.

- Figura 128.- División esencial del hombre. Hortus Delicarium.
Figura 129.- Ilustración de Sta. Hildegardis.
Figura 130.- Cuerpo simbólico.
Figura 131.- Cuerpo alquímico. Typus Sympathicus.
Figura 132.- Cuerpo místico de la Catedral del Burgo de Osma.
Figura 133.- Cuerpo taoista.
Figura 134.- Oskar Schlemmer. *Hombre dinámico*. 1922.
Figura 135.- Estudios de proporciones y sus evoluciones geométricas. A. Pevsner.
Figura 136.- Oskar Schlemmer. *Evolución dinámica del gesto*.
Figura 137.- Boiffard. *Sin título*. 1930.
Figura 138.- Boiffard. *Sin título*. 1930.
Figura 139.- Boiffard. *Sin título*. 1930.
Figura 140.- Bellmer. *Sin título*. 1958.
Figura 141.- Bellmer. *La poupe*. 1938.
Figura 142.- Imagen de la obra *Zumzum-ka*. De Cesc Gelabert. 1998-9.
Figura 143.- Fotograma de *los Idiotas* de Lars Von Trier.
Figura 144.- Orlande. Agencia EFE.
Figura 145.- David Nebrada. *Esteril*. 1996.
Figura 146.- Otto Muehl. 1974.
Figura 147.- Hannah Collins. *Sin Título*. 1996.
Figura 148.- Rosamarie Trockel. *Painting machine*. 1990.
Figura 149.- Rosamarie Trockel. Dibujos realizados con la Painting Machine. 1990-1.
Figura 150.- Nahum. Jackson Pollock pintando.
Figura 151.- Kazuo Shiraga. 1955.
Figura 152.- Rebeca Horn. 1972.
Figura 153.- Shigeto Kubota. Vagina brush. 1965.
Figura 154.- Günter Brus. 1965.
Figura 155.- Paul McCarthy. 1966.
Figura 156.- Paul McCarthy. 1972.
Figura 157.- Janine Antoni. 1993.
Figura 158.- Salvador Dalí. *Máquina autoerótica femenina*. 1034.
Figura 159.- Bellmer. *Sin título*. S/f.
Figura 160.- Joseph Beuys. *Sin título. Anteriormente ratas moteadas*. 1958. Guggenheim, N.Y.
Figura 161.- Marcel Duchamp. *Sin título*. s/f.
Figura 162.- Giacometti. *Figura de pie en el estudio*. 1958.
Figura 163.- Susana Solano. *Sin título*. 1989.
Figura 164.- Luis Gordillo. *Sin título*. 1969-70.
Figura 165.- Ignacio Tovar. *Sin Título*. 1999.
Figura 166.- Ignacio Tovar. *Sin título*. 1998.
Figura 167.- Arnault Reiner. *Autoretratos*. 1985.
Figura 168.- Figsonomías. Lequeu.
Figura 169.- Figsonomías. Messerschmidt.
Figura 170.- Eva Bonilla Mercado. *Espacios imaginarios*. 1998.
Figura 171.- Montoya Sanz. *Lata de sardinas*. 1997.
Figura 172.- Artaud. *Les ilusion de láme*. 1946.
Figura 173.- Artaud. *Retrato de Arthur Adamov*. 1947.
Figura 174.- Barnett Newman. *Sin título*. 1946.
Figura 175.- Robert Rauschenberg. *Catre*. 1980.
Figura 176.- Pinturas del chimpance Zippy de N.Y.

- Figura 177.- Dibujos del Capuchino claro de Moscú.
Figura 178.- Zush. *Crashili*. 1991.
Figura 179.- Luis Gordillo. *Sin título*. 1980.
Figura 180.- Bruce Marden. *Sin título*.
Figura 181.- Dubuffet. *Sin título*.
Figura 182.- Michaux. *Sin título*.
Figura 183.- Ashley Gorky. *Sin título*. 1946.
Figura 184.- Henry Michaux. *Sin título*.
Figura 185.- Toni Cragg. *Sin título*. 1993.
Figura 186.- Ampliación de códigos jeroglíficos de Egipto.
Figura 187.- Escritura de Bali.
Figura 188.- Walker Evans. *Signs, South Carolina*. 1936.
Figura 189.- Walker Evans. *Penny picture Display*. 1936.
Figura 190.- Anselm Kiefer. *La caída de las estrellas*. 1998.
Figura 191.- Escritura china. Anuncio.
Figura 192.- Marcel Broodthaers. *Museum. (Enfants non admis.)* 1968 – 1969.
Figura 193.- Lawrence Weiner. *One hole in the ground*. 1968.
Figura 194.- Sol Lewitt. *Red Square, white letters*. 1962.
Figura 195.- Daniel Buren. *La creación del arte*. 1974.
Figura 196.- Eugenio Cano. *Axis*. 1999.
Figura 197.- Eugenio Cano. *Holy-Days*. 1991.
Figura 198.- Eugenio Cano. *Axis*. Parte de la instalación. 1999.
Figura 199.- Eugenio Cano. *Axis*. Parte de la instalación. 1999.
Figura 200.- Eugenio Cano. *Axis*. Parte de la instalación. 1999.
Figura 201.- Eugenio Cano. *Contenidos en conserva*. 1989.
Figura 202.- Alex Francés. *El niño meón*. 1996.
Figura 203.- Alex Francés. *Se agua. Ser como el agua*. S/f.
Figura 204.- Alex Francés. *Átame*. 1996.
Figura 205.- Javier Pérez. *Sin título*. 1997.
Figura 206.- Javier Pérez. *Máscara ceremonial*. 1998.
Figura 207.- Javier Pérez. *Ponerse la oscuridad en la cara*. 1997.
Figura 208.- Javier Pérez. *Máscara de seducción*. 1997.
Figura 209.- Carmen Calvo. *Sin título*. 1999.
Figura 210.- Carmen Calvo. *Sin título*. 1999.
Figura 211.- Ilya Kabakov. *Proyecto para mejorarse a uno mismo*. 1997.
Figura 212.- Burt Brent. *Proyecto para un hombre con alas*. 1987.
Figura 213.- Joan Brossa. *Record d'un malson*. 1989.
Figura 214.- Keith Haring. *Juntos podemos detener el sida*. 1989.
Figura 215.- Armando Mariño. *Dibujo*. 1999.
Figura 216.- Ettore Spalletti. *Grupo de la fuente*. 1988.
Figura 217.- Txomin Badiola. *4 historias de mentira y agitación*. 1995.
Figura 218.- Eva Lootz. *Sin título*. 1997.
Figura 219.- Pérez Villalta. *Creación o el paraíso*. 1990.
Figura 220.- Pérez Villalta. *Sacrificio de Isaac*. 1986.
Figura 221.- Pérez Villalta. *Sansón y Dalila o el triunfo de Venecia*. 1981.
Figura 222.- Pérez Villalta. *Personajes a la salida de un concierto de rock*. 1978.
Figura 223.- Bernardí Roig. *Sin título*. 1998.
Figura 224.- Bernardí Roig. *DraWings of love*. 1996.
Figura 225.- Bernardí Roig. *El primer bodegón*. 1998.
Figura 226.- Bernardí Roig. *Sin título*. 1998.

- Figura 227.- Bernardí Roig. *La mort du peintre*. 1995.
Figura 228.- Bernardí Roig. *Serie Vesalius*. 1998.
Figura 229.- Hamilton Finlay. *Sin título*. 1997.
Figura 230.- Almeida. *Azul*. 1996.
Figura 231.- Tomás Andreu. *La casa*. 1999.
Figura 232.- Ángel Mateo Charris. *Rareza del siglo*. 1994.
Figura 233.- Amondaraín. *Sin título*. 1999.
Figura 234.- Viladomiu. *Puntos cardinales*. 1999.
Figura 235.- J.P. Witkin. *Crucifixión*. 1987.
Figura 236.- Gilbert & George. *Sodom*. 1997.
Figura 237.- Zoran music. *Figura*. 1996.
Figura 238.- Rogelio López Cuenca. *Nowhere*. 1998.
Figura 239.- Andy Warhol. *Silla eléctrica*. 1967.
Figura 240.- Andy Warhol. *Autoretrato*. 1986.
Figura 241.- Man Ray. *Arabesco*. 1923.
Figura 242.- Picasso. *Mujer-flor. Retrato de Francoise Gillot*. 1946.
Figura 243.- Shinya Tsukamoto. *Fotogramas de Tetsuo: el hombre de hierro*. 1996.
Figura 244.- Max Ernst. *L'unique et sa propriété*. 1925.
Figura 245.- Hernández Pizjuan. *Alzina*. 1973.
Figura 246.- Joseph Beuys. *Mujercisne*. 1958.
Figura 247.- J.F. Millet. *Dos mujeres cosiendo a la luz de una lámpara*. 1853.
Figura 248.- Pello Irazu. *Blue car*. 1998.
Figura 249.- Miguel Angel Campano. *Sin título*. 1992.
Figura 250.- Pello Irazu. *The Wound*. 1997.
Figura 251.- Berta Caccamo. *Sin título*. 1990.
Figura 252.- Sigmar Polke. *Según Goya*. 1998.
Figura 253.- Ocampo. *Sin título*. 1997.
Figura 254.- Xisco Mensua. *Flash Art Summer*. 1997.
Figura 255.- Critical art ensemble. *Sin título*. 1997.

23.- BIBLIOGRAFÍA.

- ABRIL, MANUEL. *Religión. Arte. Poesía*. Cruz del sur. Madrid. 1962.
- ADORNO, T.W. *Crítica, cultura y sociedad*. Ariel. Barcelona. 1969.
- Teoría estética*. Orbis. Barcelona. 1983.
- ADDISON, J. *Los placeres de la imaginación*. Visor. Madrid. 1991.
- AGUIAR, JOSÉ. *Breve análisis de la angustia en el arte contemporáneo*. Discurso del académico numerario Excmo. Sr. D. José Aguiar leído el día 19 de Febrero de 1961 y contestación del Excmo. Sr.D. Enrique Lafuente Ferrari. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- AGUADO, EMILIANO. *El arte como revelación*. Espasa Calpe. Madrid. 1942.
- Leyendo el Génesis*. Ed. Escorial. Madrid. 1942.
- ALCIATO. *Emblemas*. Editora Nacional. Madrid. 1975.
- ALDO ROVATTI, PIER. *Como la luz tenue*. Metáfora y saber. Gedisa. Barcelona. 1990.
- ALLEN, WOODY. *Como acabar de una vez por todas con la cultura*. Tusquets. Barcelona. 1974.
- ALSINA CLOTA, J. *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*. Antropos. Barcelona. 1989.
- ALTHEIM, FRANZ. *El Dios invicto*. Eudeba. Buenos Aires. 1966.
- ANÓNIMO. *Breve compendio de la heráldica o arte del blasón*. Valencia. 1764. (Facsimil. 1991.)
- AILLAUD, EMILE. *Orden oculto, desorden aparente*. C.I.M Madrid. 1976.
- ASHTON, DORE. *La escuela de Nueva York*. Cátedra. Madrid. 1988.
- ARAGÓN, L y BRETÓN, A. *Surrealismo frente a realismo socialista*. Tusquets. Barcelona. 1973.
- AREÁN, CARLOS. *Cultura autóctona hispana*. N y C. Madrid. 1973.
- ARHEIM, R. *Estética radiofónica*. G.G. Barcelona. 1980.
- ARQUETIPO. Revista de filosofía. *El cuerpo*. Universidad Pontificia de Comillas. Madrid. 1988.
- ARUNDE, HONOR. *La libertad en el arte*. Edic.70. México 1967.
- AUERBACH, ERICH. *Figura*. Trotta. Madrid. 1998.
- AYLLON, MANUEL. *El acercamiento profano al arte sagrado*. Iberediciones. Madrid. 1993.
- AXELOS, KOSTAS. *Horizontes del mundo*. F.C.E. México. 1974
- BADIOLA, TXOMIN. Exposición Galería Soledad Lorenzo. 1995 y 1999.
- BALART, WALDO. *Ensayos sobre arte*. Betania. Madrid. 1993
- BARTHES, R. *Elementos de semiología*. Comunicación Serie B. Madrid. 1971.
- BARRENECHEA, MARIANO ANTONIO. *Ensayo sobre Federico Nietzsche*. Editorial-América. Madrid. S/f.
- BAYER, RAYMOND. *Historia de la estética*. F.C.E. México. 1986.
- BENJAMIN, WALTER. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Península. Barcelona. 1988.
- El origen del drama barroco alemán*. Taurus. Madrid. 1990.
- BENNINGTONG, G. *Jacques Derrida*. Cátedra. Madrid. 1994.
- BENSE, MAY. *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*. N.V. Buenos Aires. 1973.
- BERENSON, B. *Estética e historia en las artes visuales*. F.C.E. México. 1978.
- BERGER, JOHN. *Teoría de lo visible*. Ardora exprés. Madrid. 1997.
- BERGSON, HENRI. *La evolución creadora*. Planeta. Barcelona. 1985.
- La energía espiritual*. Daniel Jorro Edit. Madrid. 1928.

- Introducción a la metafísica*. Siglo XX. Buenos Aires. 1985.
- BERL, EMMANUEL. *Las dos fuentes del arte occidental*. Castellote edit. Madrid. 1976.
- BERNDT, JAQUELINE. *El fenómeno manga*. Ed. Martínez Rocca. Barcelona. 1996.
- BERTOLA, ELENA. *El arte cinético. El movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional*. N.V. Buenos Aires. 1973.
- BLANCH, ANTONIO. *La trascendencia lírica*. Narcea. Madrid. 1981.
- BLUMENBERG, H. *La inquietud que atraviesa el río*. Un ensayo sobre la metáfora. Península. Barcelona. 1992.
- Naufragio con espectador*. Visor. 1995
- BOCH, CARLOS. *Del idealismo en el arte*. Blass y Cia. Madrid. S/f.
- BOIXADOS, ALBERTO. *Arte y subversión*. Areté. Buenos Aires. 1977.
- BOLAÑOS, MARÍA. *Paisajes de la melancolía*. Junta de Castilla y León. Valladolid. 1996.
- BOON, J.A. *Del simbolismo al estructuralismo*. El Ateneo. Buenos Aires. 1976.
- BORGES, J.L. *Historia de la eternidad*. Alianza. Madrid. 1971.
- BOROBIO, LUÍS. *El arte y sus tópicos*. Eunsu. Pamplona. 1970.
- BOUSOÑO, CARLOS. *La sugerencia en la poesía española*. Art. Revista de Occidente. Año II. 2ª Ep. Nº 20. Madrid. 1964. Pág 188 a 209.
- BOZAL, VALERIANO. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Visor. Madrid. 1987.
- BRAVO Y TUDELA, ANTONIO. *Historia de la elocuencia cristiana*. 2 tomos. Imprenta de Manuel Minuesa. Madrid. 1864.
- BROCH, HERMANN. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Tusquets. Barcelona. 1970.
- BRONOWSKI, JACOB. *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*. Gedisa. Barcelona. 1981.
- BRUSATIN, MANLIO. *Historia de las imágenes*. Julio Ollero Edit. Madrid. 1992.
- BURCKHARDT, TITUS. *Espejo del intelecto*. Olañeta. Edit. Barcelona. 2000.
- Ensayos sobre el conocimiento sagrado*. Olañeta. Barcelona. 1999.
- BURGOS, ELVIRA. *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*. Univ. de Zaragoza. 1993.
- CACCIARI, M. *El ángel necesario*. Visor. Madrid. 1989.
- CAILLOIS, R. *Imágenes, imágenes*. Sobre los poderes de la imaginación. EDHASA. Barcelona. 1970.
- CALVO SERRALLER, F. *La senda extraviada del arte*. Mondadori. Madrid. 1992.
- La novela del artista*. Mondadori. Madrid. 1990
- CAMON AZNAR, J. *El arte desde su esencia*. Espasa Calpe. Madrid. 1968.
- Filosofía del arte*. Espasa Calpe. Madrid. 1974.
- El tiempo en el arte*. Sala. Madrid. 1972.
- La idea del tiempo en Bergson y el impresionismo*. Discurso del académico electo D. José camón Aznar leído el día 19 de Febrero de 1961 y contestación del Excmo. Sr. D. Sacundino Zuazo Ugalde. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- CARDENAL GOMÁ. *La eucaristía y la vida cristiana*. 2 tomos. Casa editorial Casulleras. Barcelona. 1947.
- CARLYLE, THOMAS. *Sartor Resartus*. Corregidor. Buenos Aires. 1978.
- CARPENTER, E y MCLUHAN, H.M. *El aula sin muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación*. Ed. De cultura Popular. S.A. Barcelona. 1968.

- DARST, DAVID. *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el siglo de Oro*. Orígenes. Madrid. 1985.
- DE BARAÑANO, KOSME. *Husserl – Heidegger – Chillida. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Universidad del País Vasco. 1990.
- DE CÓZAR, RAFAEL. *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. Ediciones el carro de las nieves. Sevilla. 1991.
- DE CHARDIN, THEILARD. *Yo me explico*. Taurus. Madrid. 1968.
Himno del universo. Taurus. Madrid. 1967.
El medio divino. Taurus. Madrid. 1967.
La energía humana. Taurus. Madrid. 1967.
- DE CHIRICO, G. *Sobre el arte metafísico*. Arquilectura. Murcia. 1990.
- DE DIEGO, ESTRELLA. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Visor. Madrid. 1992.
- DE LA CRUZ MOLINER, J M^a Fr. *Arte y vida*. Edit. “El monte Carmelo.” Burgos. 1949.
- DE LA HERRÁN, AGUSTÍN. *Catecismo estético de la fantasía universal de Goya*. La editorial vizcaína. Bilbao. 1966.
- DELEUZE, G. *Proust y los signos*. Anagrama. Barcelona. 1972.
- DE MAN, PAUL. *La ideología estética*. Cátedra. Madrid. 1998.
- DE TORRE, GUILLERMO. *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*. Edhasa. Barcelona. 1963.
- DERRIDA, JACQUES. *Posiciones. Pre-textos*. Valencia. 1977.
Del espíritu. Heidegger y la pregunta. Pre-textos. 1989.
La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. Paidós. Barcelona. 1996.
Márgenes de la filosofía. Cátedra. Madrid. 1994.
De la gramatología. Siglo XXI. Buenos Aires. 1971.
- DE URRIES Y AZARA, J. *Teoría general del arte*. Librería general de V. Suárez. Madrid. 1933.
- DIDEROT. *La paradoja del comediante*. Colección Universal. Madrid. 1920.
- DIONISIO, MARIO. *Introducción a la pintura*. Alianza. Madrid. 1972.
- DOMINGO MORATALLA, A. *Un humanismo del siglo XX: el personalismo*. Edit. Cincel. Madrid. 1985.
- DORFLES, GILLO. *El devenir de la crítica*. EspasaCalpe. Madrid. 1979.
El devenir de las artes. F.C.E. México. 1963.
Del significado a las opciones. Lumen. Barcelona. 1975.
El intervalo perdido. Lumen. Barcelona. 1984.
Símbolo, comunicación y consumo. Lumen. Barcelona. 1984.
Nuevos ritos, nuevos mitos. Lumen. Barcelona. 1973.
Las oscilaciones del gusto. Lumen. Barcelona. 1974.
Estética del mito. Edit. Tiempo nuevo. Caracas. 1970.
Últimas tendencias del arte de hoy. Labor. Barcelona. 1976.
Imágenes interpuestas. Espasa Calpe. Madrid. 1989.
- D’ORS, EUGENIO. *Tres lecciones en el museo del Prado*. Ediciones españolas. S.A. madrid. S/f.
Arte vivo. Espasa-Calpe. Madrid. 1979.
- DREW EGBERT, D. *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Tusquets. Barcelona. 1973.
- DUBUFFET, JEAN. *Escritos sobre arte*. Seix-Barral. Barcelona. 1975
El hombre de la calle ante la obra de arte. Debate. Madrid. 1992.

- DUBY, GEORGES. *San Bernardo y el arte cisterciense*. Taurus. Madrid. 1981.
- D'UPINE, JEAN. *El arte y el gesto*. Biblioteca Villar. Valencia. S/f.
- DURAND, GILBERT. *La imaginación simbólica*. Amorrortu edit. S/f.
- DUROZOI, G y CHARBONNIER, L. *El surrealismo*. Guadarrama. Madrid 1974.
- ELLIOTT, J. *Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas*. F.C.E. México. 1976.
- ESCRIVA Y CANTOS, F. *Constantes estructurales de la pintura. Contribución a una estética experimental*. Edición del autor. Madrid. 1966.
- ESPINO. *Estética*. Sevilla. 1871
- ESTRADA DÍAZ, JUAN. *La teoría crítica de Max Horkheimer*. Universidad de Granada. 1990.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J. *Arte efímero y espacio estético*. Antropos. Barcelona. 1988.
- FERNÁNDEZ DE CASTILLEJO, J.L. *Actualidad y participación*. Tecnos. Madrid. 1968.
- FERRANT, ANGEL. *La esencia humana de las formas*. Altamira. Santander. 1952.
- FERRIER, JEAN-LOUIS. *La forma y el sentido*. Monte ávila. Edit. Caracas. 1975.
- FICINO, MARSILIO. *Sobre el furor divino y otros textos*. Antropos. Barcelona. 1993.
- FILÓSTRATO. *Imágenes*. Siruela. Madrid. 1993.
- FINKELSTEIN, S. *El antihumanismo de McLuhan*. Akal. Madrid. 1975.
- FOCILLON, HENRI. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Xarait Edit. Madrid. 1983.
- FRANCASTEL, P. *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Debate. Madrid. 1990.
- FRY, ROGER. *Visión y diseño*. Paidós. Barcelona. 1988.
- GADAMER, H.G. *La actualidad de lo bello*. Paidós. Barcelona. 1996
- Verdad y método*. II. Salamanca 1994.
- Estética y hermenéutica*. Tecnos. Madrid. 1996
- GÁLLEGO JULIÁN. *Visión y símbolos en la cultura española del siglo de oro*. Cátedra. Madrid. 1991.
- GAYA NUÑO, J.A. *El arte en su intimidad. Una estética de urgencia*. Aguilar. Madrid. 1957.
- GARAGORRI, PAULINO. *La filosofía española en el siglo XX. Unamuno, Ortega, Zubiri*. Alianza Madrid. 1985.
- GARAGALZA, LUÍS. *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Antropos. Barcelona. 1990.
- GARCÍA ALONSO, R. *El naufrago ilusionado. La estética de Ortega y Gasset*. Siglo XXI. México-Madrid. 1991.
- GARCÍA BERRIO, A y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Tecnos. Madrid. 1988.
- GARCÍA DEL MORAL, A. *La comunión en el espíritu*. Edicabi. Madrid. 1965.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J.A. *Arte y pensamiento en el siglo XX*. Eudeba. Buenos Aires. 1973.
- GARCÍA MORENTE, MANUEL. *La filosofía de Henri Bergson*. Espasa-Calpe. Madrid. 1972.
- GARCÍA PRADA, C. *Teorías estéticas*. Edic. Iberoamericanas. Madrid. 1942.
- GARCÍA VIÑÓ, M. *Pintura española neofigurativa*. Guadarrama. Madrid. 1968.
- GASTELUM, BERNARDO. *Inteligencia y símbolo*. EspasaCalpe. Madrid. 1927.
- GENET, JEAN. *El objeto invisible*. Thassalia. Barcelona. 1997.
- GILSON, ETIENNE. *Pintura y realidad*. Aguilar. Madrid. 1961.
- GIL TOVAR, F. *¿A dónde va el arte?* Edit. Nacional. Madrid. 1965.

- GIL VILLEGAS, FRANCISCO. *Los profetas y el mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el zeitgeist de la modernidad. (1900-1929)*. F.E.C. México. 1996.
- GOMA, M. *Estética desde Kant*. Universidad Politécnica. Madrid. 1975.
- GOMBRICH, E y DIDIER, E. *Lo que nos cuentan las imágenes*. Debate. Madrid. 1991.
- GOMBROWICZ, Wy DUBUFFET, J. *Correspondencia*. Anagrama. Barcelona. 1972.
- GÓMEZ MOLINA, JUAN JOSÉ.- (Coord.) *Las lecciones del dibujo*. Cátedra. Madrid. 1995.
- (Coord.) *Las estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra. Madrid. 1999.
- (Coord.) *Fortuny y Picasso. Modelos de formación académica*. León. Valladolid. 1989.
- GONZÁLEZ-CRUZ, L. *Fervor del método. El universo creador de Eugenio D'Ors*. Orígenes. Madrid. 1988.
- GONZÁLEZ ZÚÑIGA, C. *Diccionario de los Geroglíficos*. Pontevedra. 1854. (Facsimil.)
- GRANADOS VALDÉS, A. *Homenaje al cuadrado*. Edit. Antonio Granados Valdés. Madrid. 1999.
- GREENBERG, CLEMENT. *Arte y cultura*. G.G. Barcelona. 1979.
- GUERRERO, L.J. *Promoción y requerimiento de la obra de arte*. Losada. 1967.
- GUIRAUD, PIERRE. *La semántica*. F.C.E. México. 1960.
- GULLÓN, RICARDO. *De Goya al arte abstracto*. Edit. Castilla. Madrid. 1972.
- HAAS, ALOIS. *Visión en azul. Estudios sobre mística europea*. Siruela.. Madrid. 1999.
- HAUSER, ARNOLD. *Sociología del arte*. (5 tomos). Guadarrama. Barcelona. 1982.
- El origen de la literatura y el arte*. (3 tomos). Guadarrama. Barcelona. 1982.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Estudios sobre mística medieval*. Siruela. Madrid. 1997.
- Caminos de bosque*. Alianza. Madrid. 1995.
- Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Alianza. Madrid. 1999.
- Carta sobre el humanismo*. Taurus. Madrid. 1959.
- Conceptos fundamentales*. Alianza. Madrid. 1999.
- Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Ariel. 1983.
- HEINZ HOLZ, HANS. *De la obra de arte a la mercancía*. G.G Barcelona. 1972.
- HOFMAN, WERNER. (edit) *Runge. Preguntas y respuestas*. Simposio en la KuntsHalle de Hamburgo. Visor. Madrid. 1993.
- HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Akal. Madrid. 1991.
- HOSPERS, J. *Significado y verdad den el arte*. Fernando Torres edt. Valencia. 1980.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Alianza/Emece. Madrid. 1972.
- HULME, T.E. *Especulaciones . Ensayos sobre humanismo y filosofía del arte*. Univ. Nacional Autónoma de México. 1979.
- IBÁÑEZ, JORDI. *Después de la decapitación del arte*. Destino. Barcelona. 1996.
- JIMÉNEZ, JOSÉ. *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*. Tecnos. Madrid. 1983.
- Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Destino. Barcelona. 1993.
- El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*. Anagrama. Barcelona. 1982.
- La vida como azar*. Destino. Barcelona. 1994.
- JUNG, C.G. *El hombre y sus símbolos*. Caralt. Madrid. 1992.

- KANDINSKY. *De lo espiritual en el arte*. Barral. Barcelona. 1973.
- KANT, I. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Alianza Editorial. Madrid. 1990.
- La contienda entre las facultades de filosofía y teología*. Debate. Madrid. 1992.
- KATZ, DAVID. *Psicología de la forma*. Espasa-Calpe. Madrid. 1945.
- KLEIMAN, J. *Automatismo y creatividad*. Univ. Santiago de Compostela. Santiago 1997.
- KLEIN, ROBERT. *La forma y lo inteligible*. Taurus. Madrid. 1980
- KOGAN, J. *Arte y metafísica*. Paidós. Buenos Aires. 1971.
- KRIS, ERNST. *El arte del insano*. Paidós. Buenos Aires. 1964.
- LACORDAIRE, E.D. *Sermones*. Sucesores de D.V. Salvá. París. 1854.
- LAKOFF, GEORGE y MARK JOHNSON. *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra. Madrid. 1995.
- LATOUR, BRUNO. *Nunca hemos sido modernos*. Debate. Madrid. 1991.
- LASALA, MALENA. *El desandar de una ilusión. El decir filosófico en el margen*. Edit. Biblos. Buenos Aires 1988.
- LEVEQUE, CARLOS. *Del espiritualismo en el arte*. Daniel Jorro edit. Madrid. 1903.
- LHOTE, ANDRÉ. *Tratado del paisaje*. Poseidon. Barcelona. 1985.
- LEON TELLO, F.J. *La estética y la filosofía del arte en España en el siglo XX*. Tomo I. Impresión Nacher. Valencia. 1983.
- LESSING., G.E. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía. Seguida de las cartas sobre la literatura moderna y sobre el arte antiguo*. Bergua. Madrid. 1934.
- La ilustración y la muerte*. Debate. Madrid. 1992.
- LEYRA, ANA MARÍA. *Poética y transfilosofía*. Fundamentos. Madrid. 1995.
- LÓPEZ IBOR, J.J. *El descubrimiento de la intimidad*. Aguilar. Madrid. 1958
- LORDA, J. *Gombrich: una teoría del arte*. Einsa. Barcelona. 1995
- LOTMAN, JUIRJ M. Y LA ESCUELA DE TARTU. *Semiótica de la cultura*. Cátedra. Madrid. 1979.
- LOVEJOY, ARTHUR O. *La gran cadena del ser. Historia de una idea*. Icaria. Barcelona. 1983.
- LUPASCO, S. *Nuevos aspectos del arte y la ciencia*. Guadarrama. Madrid. 1972.
- MAGHERINI, G. *El síndrome de Stendhal*. Espasa Calpe. Madrid. 1990.
- MAILLARD, CHANTAL. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Antropos. Barcelona. 1992.
- MALDONADO, TOMÁS. *Lo real y lo virtual*. Gedisa. Barcelona. 1994.
- MALE, EMILE. *El arte religioso*. F.C.E. México. 1952.
- MALTESE, CORRADO. *Semiología del mensaje objetual*. Comunicación Serie B. Madrid. 1972.
- MANZINI, E. *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Celeste ediciones. Madrid. 1992.
- MATISSE, H. *Escritos y opiniones sobre arte*. Debate. Madrid. 1993.
- MARAÑÓN, G. *Ensayos liberales*. Espasa Calpe. Madrid. 1947.
- MARCHAN FIZ, SIMÓN. *La estética de la cultura moderna*. Alianza Forma. Madrid. 1996.
- Del arte objetual al arte de concepto*. Akal. Madrid. 1990.
- MARTÍNEZ-DUEÑAS, J.L. *La metáfora*. Octaedro. Barcelona 1993
- MAYANS Y SISCAR, G. *Arte de pintar*. Cátedra. Madrid. 1996.
- MCLUHAN, M. *La galaxia Gutemberg*. Planeta. Madrid. 1985.

- PASSARGE, W. *La filosofía de la historia del arte en la actualidad*. S.E.L.E. Madrid. 1932.
- PELAY OROZCO, M. *Oteiza*. Gran enciclopedia vasca. Tomo XIII. Bilbao. 1979.
- PÉREZ GUTIERREZ, F. *Las indignidad del arte sagrado*. Guadarrama. Madrid. 1961.
- PÉREZ, QUINTÍN. *Nietzsche. El pensador y el poeta*. Establecimientos Ceron y librería Cervantes. S.L. Cádiz. 1943.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. *Historia del dibujo en España*. Cátedra. Madrid. 1986.
- 1600-1750. *Pintura Barroca en España*. Cátedra. Madrid. 1992.
- PIGNOTTI, LAMBERTO. *Nuevos signos*. Fernando Torres edit. Valencia. 1974.
- PIÑERA, HUMBERTO. *Filosofía y literatura: aproximaciones*. Playor. S.A. Madrid. 1975.
- PLEBE, A. *Una reconsideración de la estética soviética*. F.C.E. México. 1981.
- PLEJANOV, J. *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*. Akal. Madrid. 1975.
- PLOTINO. *El alma la belleza y la contemplación*. Espasa Calpe. Madrid. 1950
- POLI, FRANCESCO. *Producción artística y mercado*. G.G Barcelona. 1976.
- POUND, EZRA. *Memoria de Gaudier-Brzeska*. Savon/A.Bosch. edit. Barcelona. 1980.
- READ, HERBERT. *Imagen e idea*. F.C.E. México. 1993.
- Arte y alienación*. Edit. Proyección. Buenos Aires. 1969.
- REDON, ODILON. *Sobre la vida, el arte y los artistas*. Poseidón. Buenos Aires. 1945.
- REGALADO GARCÍA, ANTONIO. *Ortega y Heidegger*. Alianza. Madrid. 1990.
- RELLA, FRANCO. *Metamorfosis. Imágenes del pensamiento*. EspasaCalpe. Madrid.1989.
- RENCKENS, H. *Creación, paraíso y pecado original*. Guadarrama. Madrid. 1969.
- RICOEUR, P. *El discurso de la acción*. Cátedra. Madrid. 1988.
- Teoría de la interpretación*. Siglo XXI. Madrid-México. 1995.
- Finitud y culpabilidad*. Taurus. Madrid. 1982.
- La metáfora viva*. Edic. Cristiandad. Madrid. 1980.
- RIVIERE, M. *Lo cursi y el poder de la moda*. Espasa Calpe. Madrid. 1992.
- ROBERT JAUSS, H. *La transformación de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Visor. Madrid. 1995.
- La literatura como provocación*. Barral. Barcelona. 1976
- ROBINSON, JOHN A.T. *El cuerpo. Estudio de teología paulina*. Ediciones Ariel. Barcelona. 1968.
- ROJAS PAZ, PABLO. *La metáfora y el mundo*. Imprenta de la Universidad. Buenos Aires. 1926.
- ROSENKRANZ. *Estética de lo feo*. Julio Ollero. Madrid. 1992.
- ROUSSEL, RAYMOND. *Como escribí algunos libros míos*. Tusquets. 1973.
- SAIZ BARBERA, JUAN. PBRO. *Filosofía y mística. (A la mística por la intuición filosófica.)* Madrid. 1957.
- SALABERT, PERE. *(D)efecto de la pintura*. Antropos. Barcelona. 1985.
- SAMANIEGO FERNÁNDEZ, EVA. *La traducción de la metáfora*. Universidad de Valladolid. 1996.
- SÁNCHEZ, J.A. *Dramaturgias de la imagen*. S.P.Univ. Castilla La Mancha. Cuenca. 1994
- SÁNCHEZ ASIAIN, J.A. *La empresa como realidad estética*. Discurso del Académico electo Excmo. Sr.D J.A. Sánchez Asiain. Leído el 4 de Abril de 1991 y contestación del Excmo. Sr.D. Federico Sopeña Ibañez. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- SARTRE, JEAN-PAUL. *El ser y la nada*. Altaya. Barcelona. 1993.

- SEBASTIÁN, SANTIAGO. *El fisiólogo*. Ediciones Tuero. Madrid. 1986.
Mensaje simbólico del arte medieval. Edic. Encuentro. Madrid. 1996.
Emblemática e historia del arte. Cátedra. Madrid. 1995.
- SCHÉRER, RENÉ y LOTHAR KELKEL, ARION. *Heidegger*. Edaf. Madrid. 1981.
- SELDMAYR, HANS. *La revolución del arte moderno*. Mondadori. Madrid. 1990
- SELMA, J.V. *Imágenes del naufragio. Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. Generalitat valenciana. Valencia. 1996.
- SEVERINI, G. *El tratado de las artes plásticas*. Edit. Glem. Buenos Aires. 1944.
Del cubismo al clasicismo. Arquilectura. Murcia. 1993
- SINI, CARLO. *Pasar el signo*. Mondadori. Madrid. 1989.
- SCHELEGEL, F. *Sobre el estudio de la poesía griega*. Akal. Madrid. 1996.
- SCHENEIDER, D.E. *El psicoanalista y el artista*. F.C.E. México. 1974.
- SCHENEIDER, MARIOS. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Siruela. Madrid. 1998.
- SCHÖNBORN, C. *El icono de Cristo. Una introducción teológica*. Ed. Encuentro. Madrid. 1999.
- SOUVIRÓN, J. Mº. *Compromiso y deserción*. Taurus. Madrid. 1959.
- SONTAG, SUSAN. *El SIDA y sus metáforas*. Muchnik edit. Barcelona. 1989.
- STOLOVIVH, L.N. *Naturaleza de la valoración estética*. Edic. Pueblos Unidos. Buenos Aires. 1975.
- STOKES, ADRIAN. *La pintura y el mundo interior*. Horné s.a. Buenos Aires. 1967.
- SUELTO DE SÁENZ, P. *Eugenio D'Ors. Su mundo de valores estéticos*. Edit. Plenitud. Madrid. 1969.
- TAINE, HIPÓLITO. *Filosofía del arte*. Espasa Calpe. Madrid. 1944.
Las ilusiones. Edit. Atlante. Barcelona. S/f.
- TÁPIES, ANTONI. *La realidad como arte*. Arquilectura. Murcia. 1989.
Diálogo sobre arte, cultura y sociedad. Icaria. Barcelona. 1977.
El arte contra la estética. Ariel. Barcelona. 1978.
La práctica del arte. Ariel. Barcelona. 1971.
- THIEBAUT, CARLOS. *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. Visor. Madrid. 1990.
- TODOROV, TZVETAN. *Teorías del símbolo*. Monte Ávila editores. Venezuela. 1991.
- TÖPFFER, R. *La belleza en el arte*. Edit. Centauro. México. 1947.
- TREVI, MARIO. *Metáforas del símbolo*. Antropos. Barcelona. 1996.
- TRIMARCO, ANGELO. *Confluencias. Arte y crítica en la posmodernidad*. Julio Ollero. Madrid. 1991
- TROTSKI, LEON. *Sobre arte y cultura*. Alianza Editorial. Madrid. 1971.
- VALERY, PAUL. *Política del espíritu*. Edit. Losada. Buenos Aires. 1961.
- VASCONCELOS, JOSÉ. *Filosofía estética*. Espasa Calpe. Madrid. 1952.
- VERJAT, ALAIN. *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*. Antropos. Barcelona. 1989.
- VILLEGAS LÓPEZ, M. *La nueva cultura*. Taurus. Madrid. 1981.
- VILLEMMAIN, A.F. *La elocuencia cristiana en el siglo IV*. 2 tomos. Edic. Atlas. Madrid. 1943.
- VIRILIO, PAUL. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Cátedra. Madrid. 1997
- V.V.A.A *Biblia y hermenéutica*. Eunsal. Pamplona. 1986.
- V.V.A.A *Conmutaciones. Estética y ética en la modernidad*. Edit. Laertes. Barcelona. 1992.
- V.V.A.A. *Cultura visual contemporánea*. Fundación Mainel. Valencia. 1997.

- V.V.A.A. *El aliento de lo local en la creación contemporánea*. Vicedecanato de cultura Fac. B.B.A.A. madrid. 1998.
- V.V.A.A. *Entorno. Sobre el espacio y el arte*. Edit. Complutense. Madrid. 1995.
- V.V.A.A. *El arte en los tres mundos*. Promoción cultural. S.a. Barcelona. 1973.
- V.V.A.A. *El arte y el conocimiento*. Edit. Boedo. Buenos Aires. 1978.
- V.V.A.A. *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*. Er. Revista de filosofía. Barcelona. 1998.
- V.V.A.A. *Hablando de dibujos*. Dept. Dibujo I. U.C.M Madrid. 1998.
- V.V.A.A. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2 volúmenes. Visor. Madrid. 1996.
- V.V.A.A. *La creación artística como cuestionamiento*. Institut Valencia de la joventut. Valencia. 1990
- V.V.A.A. *La industria de la cultura*. Comunicación 2. Madrid. 1969
- V.V.A.A. *Los confines de la modernidad*. Granica ediciones. Barcelona. 1988.
- V.V.A.A. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Taurus. Madrid. 1991.
- V.V.A.A. *Interpretación y análisis del arte actual*. Euns. Pamplona. 1977.
- V.V.A.A. *Otro marco para la creación*. Edit. Complutense. Madrid. 1995.
- V.V.A.A. *Pensar el presente*. Cuadernos del círculo. Madrid. 1992.
- V.V.A.A. *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*. Antropos. Barcelona. 1991.
- V.V.A.A. *En torno al vídeo*. G.G. Barcelona. 1978
- V.V.A.A. *El nuevo espectador*. Visor. Madrid. 1998.
- V.V.A.A. *¿Deshumanización del arte.? Edic. Univ. Salamanca. 1996.*
- V.V.A.A. *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y humanismo*. Ed. La piqueta. Madrid. 1977.
- V.V.A.A. *Teoría práctica teórica*. Comunicación. Madrid. 1971.
- V.V.A.A. *El pensamiento débil*. Cátedra. Madrid. 1990.
- V.V.A.A. *Arte y estética. Metáforas de la identidad*. Seminario interdisciplinar de investigaciones estéticas. Diputación foral de Gipuzkoa. 1991.
- V.V.A.A. *Conmutaciones. Estética y ética en la modernidad*. Laertes. Barcelona. 1992.
- V.V.A.A. *Simbolismo, sentido y realidad*. C.S.I.C. Madrid. 1979.
- V.V.A.A. *Otra mirada sobre la época*. Arquitectura. Murcia. 1994.
- V.V.A.A. *(El) Trabajo de la metáfora*. Gedisa. Barcelona.
- WARNOCK, M. *La imaginación*. F.C.E. México. 1981.
- WEDEWER, ROLF. *El concepto de cuadro*. Labor. Barcelona. 1973.
- WHEELWRIGHT, PHILIP. *Metáfora y realidad*. EspasaCalpe. Madrid. 1979.
- WILDE, OSCAR. *El crítico como artista*. Espasa Calpe. Madrid. 1968.
- Sobre el arte y el artista*. DVD. Barcelona. 2000.
- WILSON, SIMON. *El arte Pop*. Labor. Barcelona. 1975.
- WIND, EDGAR. *La elocuencia de los símbolos*. Alianza forma. Madrid. 1993.
- WÖLFFLIN, E. *Renacimiento y Barroco*. Comunicación. Madrid. 1977.
- Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Espasa Calpe. Madrid. 1989.
- WOLHEIM, RICHARD. *El arte y sus objetos*. Seix Barral. Barcelona. 1972.
- La pintura como arte*. Visor. Madrid. 1997
- WORRINGER, W. *El arte egipcio*. Edit. Nueva visión. Buenos Aires. 1959.
- XIRAU, JOAQUÍN. *Vida, pensamiento y obra de Bergson*. Edit. Leyenda. S.a México. 1944.
- ZIOLKOWSKI, THEODORE. *Imágenes desencantadas. (Una iconología literaria.)* Taurus. Madrid. 1980.
- ZULETA, ESTANISLAO. *Arte y filosofía*. Editorial percepción. Colombia. 1986.

